

أد - ورد

مجلة الثقافة الوطنية / الديمقراطية

صلاح جاهين بيننا . . عجبى

منيف : قامع و مقموع و بينهما نقط

الفرانكوفونية وال العلاقات الدولية

شبرا تبدع تصوحا جميلة



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطي
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي/ ابريل ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفي واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروي / طلعت الشايب /
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميتش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محبى الدين اللباد

الغلاف: للفنانة المغربية: د. نفيسة بن جلون
الرسوم الداخلية للفنان:
محمود الهندي

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

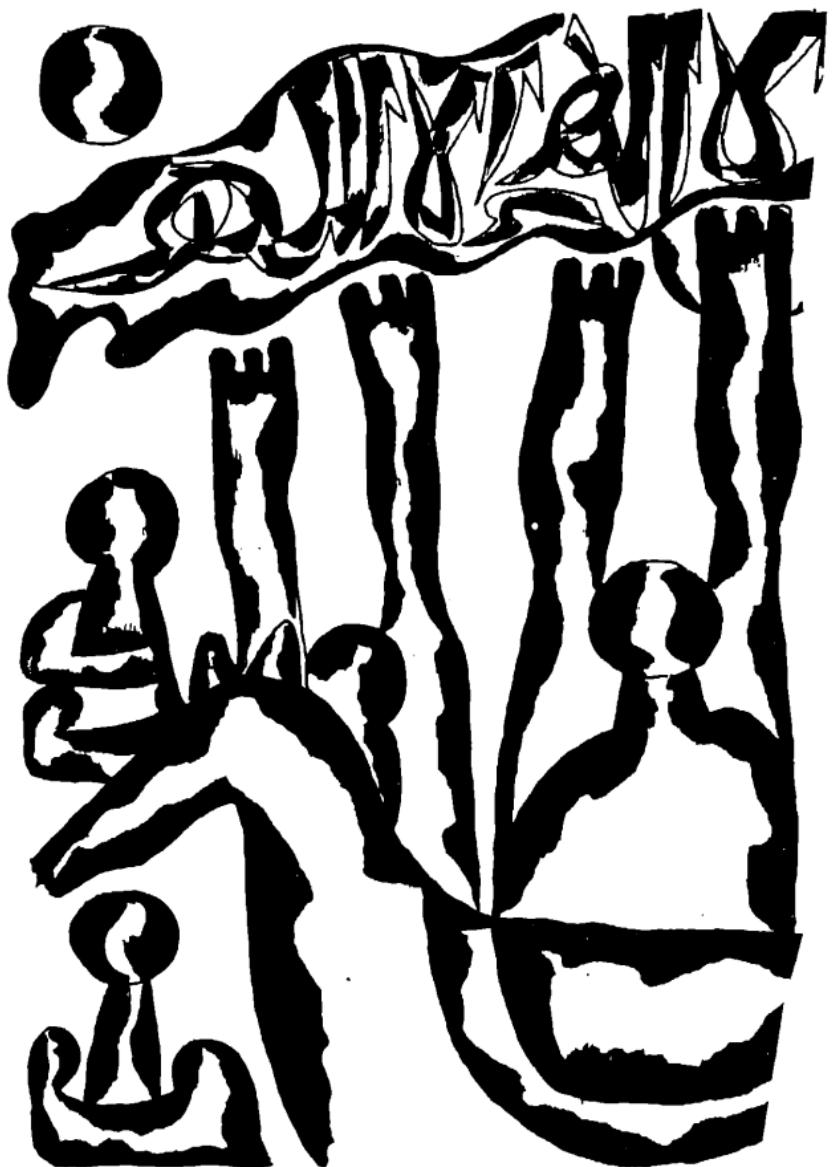
الراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
"الأهالى" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٢.٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- * أول الكلام / المحررة/٥
- القرنفونية: هل تشكل أدلة للعلاقات الدولية/ د. المهدى المنجرة/ ت. د. محمد حافظ دياب/١١
- منيف: قامع وقمع وبيهـما نـقطـ / طـلـعـ الشـاـيـبـ/٢١
- المحنة/ إدوار الخراط/ قصة/٢٦
- الشعر لغة وخطاب/ د. صلاح الدين يونس/ دراسة/٢٥
- القهوة/ محمود الأزهري/ شعر/٦
- الحادثة وإشكالية العولمة/ ندوة/ هانى نسيرة/٥٨
- كرسى «الأستاذ صلاح» ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية/ تعليق/ هانى عياد/٦٢
- * الديوان الصغير
- مختارات من شعر صلاح جاهين/ إعداد وتقديم/ مصطفى عبادة/١٥
- شبرا مبدعة/ نصوص شابة/٨١
- والله زمان.. يا فاطمة/ مسرح د. علاء عبد الهادى/١٦
- نقد الرواية: الرؤية بين المرسل والمستقبل/ د. صلاح السروى/ دراسة/١١
- جاروى في مصر- مصر في جاروى/ مجدى حسنين/ متابعة/ ١٢٨
- المصرى من مثله/ غادة الطوانى/ عرض كتاب/ ١٣٧
- قاموس المصطلح الن资料ى/ د. كاميليا صبحي / قاموس/ ١٤٤
- الأجندة/ م.ع/كتب/ ١٥٣
- * كلام مثقفين/ صلاح عيسى/ ١٦٠



أول الكتابة

انتظروها هذه الأسماء في عالم الكتابة... انتظروها بفرح.. فهؤلاء مجموعة من المبدعين الجدد يعيشون كما تعيش الغالبية العظمى من شباب مصر ظروفنا معطلة.. بل ومحبطة.. ولكنهم اختاروا الطريق الأصعب أي أن يواجهوا الواقع البائس بكل ما يملكون من قوة الشباب والأمل، وأخذوا يعملون ويبذلون بل ويطهرون ثقافتهم، يقرأون ويتحاورون فيما بينهم، وينشئون لأنفسهم ثانياً أثبياً يتداولون فيه الكتب والأفكار وينتقدون بعضهم بعضاً، وأهم من كل هذا ينصلتون بحب لبعضهم البعض.

وقد زارتهم المحررة ووعدتهم بقاء شهري في مقر حزب التجمع في شبرا الخيمة.. مكانهم الفقير الجميل الذي زينوه باللوحات والأشعار والملصقات، وبثثوا فيه من روحهم الشابة وهجاً دافئاً.

انتظروا «صبحي شحاته»، «وهانى أحمد فضل»، «وشريا السيد على»، «وعادل عبد الوهاب»، «وجمال محمد السيد»، «وخالد سالم»، «وصابر أحمد على»، «ومحمد عبد الله عبد الجواب»، «وعماد أبو زيد».. انتظروهم وإذا لم يحتلوا خلال السنوات القادمة المكانة التي هم جديرون بها في حياتنا الثقافية فلنحن وحدنا نتحمل مسؤولية ذلك، وحينها سوف لا نلوم إلا أنفسنا، إذا ساهمنا بالصمت أو الإهمال في تبديد مواهب هؤلاء أو دفعهم إلى اليأس.

يخطط اتحاد الإذاعة والتلفزيون لإنشاء قناة ثقافية وتنتمي أن تقوم هذه القناة بالدور الذي يحلم به المثقفون فتتحرر - ولو إلى حد وبحكم التوجهات الجدية المعلنة للقائمين عليها من روح الشالية وتبادل المنافع وتتجه بمصدق إلى المبدعين الجدد في مواقعهم الثانية أو القريبة ولكنها ثانية لأن لا وساطات لديهم ولا نفوذ. أقول ذلك لأننا جميعاً نعرف هذه الخبرة المؤلمة حيث اتسعت ساحات التعبير وضاقت حرية التعبير معاً، وبقي الكثيرون من المبدعين الأصالة منغفين، بل وهجر بعضهم الإبداع أصلاً حين عجزوا عن فتح الأبواب المغلقة لأنهم وإن كانوا موهوبين لكن كتاب فهم لا يتوفرون على مواهب النفاق والدخول في الشلل وتبادل المنافع، إن ما يحدث في الكثير من المؤسسات الرسمية وحتى الأهلية يبعث حقاً على الأسف ويلاع علينا ليبحث الطرائف والأساليب التي يمكننا بها أن نحد على الأقل من استشراء الفساد، ويصبح هذا الأمر أكثر إلحاحاً بعد الهجوم الحكومي المنظم الأخير على حرية الصحافة حيث نصت المادة ٧٧ في قانون الشركات الذي صدر في ١٧ يناير ١٩٩٨ وجعل موافقة مجلس الوزراء شرطاً أولياً لقيام أية شركة مساهمة طبقاً لقانون سلطة الصحافة لسنة ١٩٩٦، انتقضت حق إصدار الصحف المقيد أصلاً يقيود قانونية وأمنية شديدة، وأخذت المصانب ضد حرية التعبير تتواتي فجرى تعطيل صحيفـة «الدستور» في فبراير ١٩٩٨ ووقف طبعها وإغلاقها، وفي مارس نحي نائب رئيس تحرير مجلة «روزاليوسف»، وحكم على مجدى أحمد حسين و«محمد هلال» بالحبس، وأخيراً حكم بالسجن أيضاً على «جمال فهمي» المحرر بجريدة العربي.

وأصبح المناخ مواتياً للانقضاض على الهماش المتقاع من حرية التعبير حيث يقوم الكتاب أنفسهم بتضييقه أكثر ناكلثـر من الآن فصاعداً، إذ كان قانون العقوبات المصرى يجعل عقوبة القذف والسب إما الحبس أو القرامة، وكان القضاة غالباً يتجهون إلى عقوبة القرامة ولا يلجأون للحبس، ولكن طيلة السنوات الماضية ومنذ بدء التعديلية الحزبية وحتى صدور القانون ٩٢ لسنة ١٩٩٥ والذى جعل الحبس وجوبياً توالى أحكام القضاء بالحبس.

ورغم إلقاء عقوبة الحبس، والعودة للأوضاع القديمة بعد كفاح بطولى للصحفيين وتقابتهم فإن المناخ المعادى لحرية الصحافة - بدعوى حماية تدفق الاستثمار - جعل هناك ميل لدى القضاة للحكم بالغرامة والحبس معاً، وأصبح كل صحفي أو كاتب يفكر مرات ومرات قبل أن يعبر بحرية.. وإذا أضفنا إلى ذلك كلـ حالة الفوضى والفساد الشائعة في المؤسسات الثقافية الحكومية عرفنا لماذا سيكون علينا أن نلوم أنفسنا نحن المستولين عن بعض المنابر، والقادرـين بحكم خبرتنا على فرز الفت عن السمعين ومن ثم التقاط الواقع المبشر ورعايته وتقديمه.

* * *

ثارت معركة ثقافية كبيرة حوال اعتزام وزارة الثقافة بالتنسيق مع الحكومة الفرنسية إقامة احتفالات بما أسمته العلاقات الثقافية المصرية - الفرنسية وهي في الحقيقة احتفالات يمرور مائتي عام على رصوحل الحملة الفرنسية إلى مصر وغزوها، تلك الحملة التي حاربها المصريون وقاوموها عبر ثورتين شعبيتين بأسطنتن حتى اندر الفرازة وخرجو من البلاد. وقد رفض غالبية المثقفين المصريين ذكرى الاحتلال، بل إن اتحاد الكتاب اتخاذ قراراً بالاحتفال بذلك شرعي القاهرة ضد الاحتلال الفرنسي ليؤكد أن جذوة التحرر الوطني مازالت رغم كل شيء مشتعلة.

وقد أهدانا الصديق المفكر الدكتور «محمد حافظ دباب» بحثاً رائعاً عن الغرانكوفونية للمفكـر المـغربي د. «المـهـدى المنـجـرة»، وقام «دباب» بترجمتها عن الفـرنـسـيـة ليـخـصـ بها «أـدـبـ وـنـقـدـ».

وـالـمنـجـرةـ واحدـ منـ المـفـكـريـنـ المـغـارـبـيـاـ الـبـارـزـيـنـ الـمـهـتمـيـنـ بـلـعـومـ الـمـسـتـقـبـلـ،ـ وـقـدـ تـلـقـىـ ثـقـافـةـ فـرـنـسـيـةـ،ـ لـكـنـ تـكـوـيـنـهـ الإـنـسـانـيـ الـمـتـكـاـمـلـ وـثـقـافـةـ الشـامـلـةـ وـرـوـيـتـهـ الـمـوـضـوعـيـةـ الـمـنـحـازـةـ لـلـشـعـوبـ وـلـلـإـنـسـانـ يـاعـتـبـارـ إـنـسـانـ جـمـيـعـاـ يـقطـعـ بـاـنـ الـفـرـانـكـوـفـونـيـةـ لـاـ تـصلـعـ أـدـاـةـ لـتـطـوـيرـ رـوـحـ حـقـيقـيـةـ تـكـرـسـ الـشـرـطـ الإـنـسـانـيـ لـلـتـعـاوـنـ الدـولـيـ لـعـدـمـ اـسـتـنـادـهـ إـلـىـ حـرـيـةـ التـعـبـيرـ عـنـ الـذـاتـ،ـ وـحـرـيـةـ التـعـرـفـ عـلـىـ الـأـخـرـ،ـ وـمـنـ ثـمـ لـيـسـتـ الـفـرـانـكـوـفـونـيـةـ إـلـاـ أـدـاـةـ اـسـتـعـمـارـ جـدـيدـ تـسـتـهـدـفـ «ـصـنـعـ التـغـيـيرـ فـيـ بـعـضـ الـبـلـادـاـنـ،ـ بـلـ أـكـثـرـ مـنـ ذـلـكـ،ـ اـسـتـعـمـالـهـاـ (ـأـيـ الـلـغـةـ الـفـرنـسـيـةـ)،ـ كـوـسـيـلـةـ لـمـاحـرـةـ الـلـغـاتـ الـو~طنـيـةـ وـالـلـغـاتـ الـأـمـ..ـ».

إنـاـ شـاهـدـةـ صـاعـقةـ وـأـمـيـنـةـ نـقـدمـهـاـ لـدـعـةـ الـفـرـانـكـوـفـونـيـةـ فـيـ مـصـرـ لـعـلـمـهـ يـقـيـقـونـ مـنـ وـهـمـ اـنـفـسـالـ الـثـقـافـةـ عـنـ السـيـاسـةـ وـوـهـمـ أـشـدـ خـطـرـاـ هـوـ الـاستـعـمـارـ

الـذـىـ يـقـومـ بـمـسـاعـدـةـ الـشـعـوبـ الـمـتـخـلـقـةـ عـلـىـ الدـخـولـ إـلـىـ الـحـضـارـةـ وـوـنـشـرـ الـجـزـءـ الثـانـيـ مـنـ درـاسـةـ دـ.ـ صـلـاحـ السـرـوـىـ»ـ عـنـ الرـوـاـيـةـ وـاتـجـاهـاتـ تـقـدـهاـ بـيـنـ الـدـرـسـتـيـنـ الـاجـتمـاعـيـ وـالـبـنـيـوـيـةـ،ـ وـالـحقـ إـنـتـاـ مـاـرـزـلـتـاـ فـيـ أـمـسـ الـحـاجـةـ لمـزـيدـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ الـمـشـابـهـةـ خـاصـةـ أـنـ النـقـادـ وـالـبـاحـثـيـنـ الـذـيـنـ يـتـبـعـونـ الـإـبـاعـ النـقـيـىـ فـيـ الـفـرـبـ سـوـاءـ عـنـ طـرـيقـ السـفـرـ أوـ مـتـابـعـةـ الـدـورـيـاتـ الـمـتـخـصـصةـ يـنـرـفـونـ جـيـداـ أـنـ كـلـاـ مـنـ الـبـنـيـوـيـةـ وـمـاـ بـعـدـهـاـ عـنـ تـفـكـيـكـ وـسـيـمـيـوـلـوـجـيـةـ وـغـيـرـهـاـ قـدـ جـرـىـ تـجـاـزـهـاـ،ـ وـأـنـ اـشـتـفـالـ نـقـادـلـهـمـ يـاـعـ فـيـ الـبـحـثـ النـظـرـىـ وـالـتـطـبـيقـىـ فـيـ الـوـطـنـ الـعـرـبـىـ بـهـذـهـ الـأـنـوـاتـ مـلـاحـقـةـ مـنـهـمـ لـلـمـوـضـةـ قـدـ دـفـعـ بـهـمـ بـعـيـداـ جـداـ عـنـ الـقـرـاءـةـ الـجـدـلـيـةـ الـفـعـالـةـ وـالـمـنـتـجـةـ لـوـاقـعـ الـإـبـاعـ الـعـرـبـىـ حـينـ غـرـقـواـ فـيـ الـمـعـادـلـاتـ الـرـيـاضـيـةـ وـالـلـوـغـارـيـتـمـاتـ وـقـفـزـواـ بـعـيـداـ مـوـغـلـيـنـ فـيـ الشـكـلـانـيـةـ مـتـرـفـعـيـنـ عـنـ مـعـرـفـةـ الـوـاقـعـ الـاجـتمـاعـيـ جـمـالـيـاـ فـعـلـلـواـ أـنـفـسـهـمـ وـأـهـدـرـواـ دـورـهـمـ بـدـعـيـوـيـ أـنـ الـأـدـبـ لـاـ يـقـرـأـ إـلـاـ مـنـ دـاخـلـهـ،ـ وـالـاتـجـاهـ الـذـيـ يـبـشـرـنـاـ بـ«ـصـلـاحـ السـرـوـىـ»ـ وـالـمـوـجـودـ قـعـلـافـيـ بـعـضـ الـقـرـاءـاتـ الـنـقـدـيـةـ الـمـهـمـةـ الـتـيـ يـقـومـ بـهـاـ رـمـوزـ الـمـدـرـسـةـ

الاجتماعية ألا وهو توظيف الإمكانيات القائمة في الاتجاهين «حيث يستخدم النقد الاجتماعي وعلم الاجتماع النص علم الدلالة البنّيوي».

ولكن مثل هذا الاتجاه حين لا يقوم على الجدل الفعلى بين الداخل والخارج يمكن أن يفضى إلى نوع من التحاوار الساكن ومن ثم التوفيقية، ذلك أن المنهج الاجتماعي يحكم رسمخ قدديمه في أرض الواقع المادى لا يستند إمكانياته أبداً، وهذا الرسمخ نفسه هو الذى يمكنه من الاستيعابات الخلاق لكل ما يتوصل إليه العلم من كافة المدارس من علم النفس للغة للدلالة للانثروبولوجى الخ، فـنا أحوجنا لمزيد من الدراسات والمحارات حول هذه القضايا فقد نكف عن كوننا في القالب العام متلقين - أحيانا دون فهم - لما ينتجه الغرب مستريحين لهذا التلقى غارقين في كسل الاستهلاك على الجاهز دون إنتاج.

ويكتب لنا الدكتور صلاح الدين يونس من جامعة اللاذقية في سوريا لأول مرة - التي نتمنى أن لا تكون الأخيرة - يكتب عن الشعر ولغة الخطاب ويطرح للنقاش مجموعة من القضايا لعلها حقاً أن تكون قد قتلت بحثاً كما يقال، لكننا لم نتركها وراءنا لنكرس جهودنا على قضايا أخرى جديدة، وهي حالة تدلنا من باب الأدب والنقد الأدبي على مستوى تطورنا وعجزنا - الذي يعود غالباً لواقع هذا التطور - عن الاتفاق على ما هو بديهي في عصر الرأسمالية مثل فصل العلم عن الدين وفصل الدين عن السياسة.. الخ.

بل نحن مازال بوسع بغضنا أن يقدم للمحاكمة باحثاً مجتهداً متهمًا بإيه بالارتداد بل وتقويم المحكمة بإصدار حكم تقرير بين الدكتور «إيتمال يونس» والدكتور «نصر حامد أبو زيد» إذ لا يجوز لسلمة أن تعيش مع مرتد، يحدث هذا بينما يعرض الرئيس اللبناني على البرلمان مشروع قرار بالاعتراف بالزواج المدني حيث العقد شريعة المتعاقدين..

يقول لنا الباحث «لقد أفاد الأدباء الأوروبيون من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخي على نصوص الكتاب المقدس...». وما زلنا نحن نبحث عن أصول العلم من فيزياء وكيمياء في القرآن الكريم، كتابنا المقدس ...

كان الشاعر العظيم «صلاح جاهين» سوف يقول مندهشاً عجبًا!!

وقد اختار لنا الصديق الشاعر «مصطفى عبادة» قصائد الديوان الصغير لهذا العدد من شعر «صلاح جاهين»، الذي تحل ذكرى رحيله الثانية عشرة في هذا الشهر، والذي رحل عن عالمنا مكتئباً حزيناً بعد أن أغناها بإنجازه الفزير المتنوع الجميل من الشعر ورسوم الكاريكاتور والدراما والاغنيات بل والتمثيل، فكان بحق فناناً شاملًا بأعمق معنى لا تجود الحياة بأمثاله كثيراً، وقد كنا مثل الوارث السفيف قد بدأنا هذه الشروة التي حالت القيود المعنوية على حرية التعبير دون ازدهارها الكامل وقد اتخذت هذه القيود في أحياناً كثيرة شكل ملاحة المثقفين وسجينهم وقطع أرزاقهم بل وتعذيبهم ودفعهم دفعاً إلى

الهامش..

كل ما تمنناه الآن أن لا يكون احتفالنا المتواضع هذا بالشاعر العظيم هو الشكل الوحيد للاحتفال به، فما رأيكم أن نعقد أمسية كبيرة ننصب فيها لبعض أخلص تلاميذه وأكثرهم تمثلاً لعمله الضخم وتميزاً عنه في أن.. إننى أرشف على رأس القائمة شاعراً شاباً مبدعاً حقاً هو «صادق شرشر» لنبحث عنه ونسمع منه ونمنحه المساحة اللازمة للازدهار.

سوف يكون هذا العدد في أيديكم مع عيد الأضحى فكل عام وأنتم بخير.

المحررة



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanearb.com رابط بديل



الفرانكوفونية

هل تشكل أداة للعلاقات الدولية؟

د. المهدى المنجوة

ترجمة: د. محمد حافظ دياب

في محاولة لاستبصار مرامي المجال الداير في الأوساط الثقافية حول الاحتلال بجملة بونابرت على مصر، نقدم هذه الدراسة التي شارك بها المهدى المنجوة في ندوة عقدت بمقاطعة كوبيك بكندا، على هامش القمة الفرانكوفونية.

وزعم تعامل الكاتب مع مفهوم «العلاقات الدولية» كعملية تستهدف تطوير روح حقيقة تكسر للشرط الإنساني للتعاون الدولي، فهو يرى أن الفرانكوفونية لا تصلح كأداة لترسيخ هذه العلاقات، بسبب من عدم استنادها إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، حين تحول صراع أعضائها في الجنوب ضد الجروح والمرض والديون إلى مسارب فرعية أخرى، تاهينا عن إنساحها المجال للوكلاه الثقافيين المحليين نحو الارتباط بمصالح القوى الرأسمالية في فرنسا.

صاحب هذه الدراسة، كاتب ومتذكر مغربي، وأحد المهتمين البارزين بدراسات المستقبل. ولد في مدينة الرباط عام ١٩٣٢ وتتابع فيها دراسته، وذهب للولايات المتحدة عام ١٩٤٨، ليتخرج بجامعة كورنيل في نيويورك ، ويحصل منها على دبلوم في العلوم السياسية، ليتنقل بعدها إلى مدرسة لندن للاقتصاد والعلوم

السياسية التابعة لجامعة لندن، حيث حصل على درجة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية وال العلاقات الدولية عام ١٩٥٧ ، والتحق على أثرها كمحاضر بكلية الحقوق في جامعة محمد الخامس في مدinetه الرباط.

عمل مستشاراً أول في الرفق المغربي بهيئة الأمم المتحدة عام ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ و ١٩٥٦ ، ومديراً عاماً للإذاعة والتلفزيون المغربي عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ ، وأستاذًا بمركز الدراسات الدولية التابع لجامعة لندن عام ١٩٦٠ ، وأول عبد عربى لكلية الحقوق في المغرب.

شغل كذلك مناصب دولية بمنظمة اليونسكو وبهيئة الأمم المتحدة، وشارك في العديد من الجمعيات الدولية والأفريقية والمغاربية (رئيس جمعية دراسات المستقبل بباريس، عضو في الأكاديمية الفرنسية، مشرف لفريق البحث الإنساني المتكامل للباحثين الشباب بأفريقيا، عضو الأكاديمية الملكية المغاربية، عضو منتدى العالم الثالث، وعضو هيئة تحرير البعض من الدوريات العالمية والمغاربية)، وحصل على عدة جوائز وأوسسة.

ناضل المهدى المنجرة من أجل بناء مغرب عربى موحد، ووقف إلى جانب دول العالم الثالث وتغيير الجذب، وواجه الأكاذيب التى روجها الغرب خلال حرب الخليج الثانية، فكتب المقالات ويعتبر بالبرقيات، كما قدم استقالته من عدة هيئات، من ضمنها معهد العالم العربى بباريس ونادى روما، ودعا بذلك إلى التخلص عن عضويتها فى المؤتمر الفرنانكوفونى، احتجاجاً على حرب الإبادة التى تقودها الولايات المتحدة وحليفاؤها ضد العراق.

وبهذه التجريدة العريضة التى خاضها المهدى المنجرة يسجل رأيه هنا حول الفرنانكوفونية، وهو ما سيدرك القارئ أبعاده، ويزداد وعيه به، كلما أوغل في سطور هذه الدراسة، وواصل الاتصالات لأسئلتها وأجوبتها.

يرجع ظهور "الفرانكوفونية" إلى نهاية القرن التاسع عشر، حين صاغ العبارة أونسيم ريكلوس، وعن بها «فكرة لغوية وعلاقة جغرافية في نفس الوقت»، لتبرز أيامها مع إنشاء (جمعية أطباء الأطفال الناطقين بالفرنسية) بباريس، وتحديداً عام ١٨٩٩.

ومالت أن تواظلت الفكرة في القرن الحالي، مع خطاب الجنرال دي جورل عام ١٩٤٤ ، وخلال المناقشات حول إنشاء الاتحاد الفرنسي نهاية الحرب العالمية الثانية، وفي أعمال المؤتمر الأول لوزراء التربية في فرنسا وافريقيا وملجاش عام ١٩٦٠ ، ومع قيام (المجاد الجامعات الناطقة كلها أو جزئيا باللغة الفرنسية) عام ١٩٦١ ، وظهور مجلة (الثقافة الفرنسية) عام ١٩٦٢ .

ويمثل عام ١٩٦٦ منعطفاً حاسماً في تاريخ الفرنانكوفونية: فيه تشكلت (اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية ونشرها)، التي أقرت برسوم جمهورى ، وتحالف من عشرين شخصية تمنى لعالم الأدب والفن والعلوم والصحافة والإعلام والصناعة والسياسة، ويرأسها رئيس الوزراء . وحددت مهمتها بدراسة الوسائل الملائمة لتشجيع كافة المدارس التي تهدف إلى تطوير العلاقات الثقافية والتقنية بين

كل حاملي تراث اللغة الفرنسية. وتأسس كذلك (المجلس الدولي للغة الفرنسية)، كأكاديمية فرنسية دولية، لها الحق في إنها، أي نزاع لغوي بين أي دولتين فرانكوفونيتين، إضافة إلى (منظمة الشباب الفرانكوفوني) التي قامت على أساس ميثاق ينظم مشاركة الشباب في تحقيق أهداف الفرانكوفونية.

وخلال نفس العام، طالب الرئيس السنغالي السابق ليوبولد سيدار سنجور، وهو أحد ثلاثة مهدوا للفرانكوفونية، مع الحبيب بورقيبة والأمير الكبيرودي نورودوم سيمهانوك، بإنشاء (المنظمة الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية)، فتأسست عام ١٩٦٧، واتخذت من لوكسمبورج مقراً لها، وأمانة سرها العامة في باريس، وتستهدف دعم تأثير البرلمانيين الفرانكوفون. وأقامت هذه المنظمة جمعاً ثقافياً باسم (كوكبة المشاهير)، وظيفته منع جوائز أدبية لأفضل الكتاب والشعراء الفرانكوفون.

وتكرست الفرانكوفونية في النهاية مع أعمال مؤتمرها الأول، حين تم الإعلان عن التحضير له في المؤتمر العام لوكالة التعاون الثقافي والتقني بداكار عام ١٩٨٥، وانعقد بالفعل في باريس بعدة بعدين. ويضم هذا المؤتمر، بالإضافة إلى المستعمرات الفرنسية السابقة، بلدان أوروبية مثل بلجيكا ولوكسمبورج، كما يضم كذلك مقاطعة كوبيليك الكندية (٢).

وقد أثيرت أيامها مشكلة على مستوى العلاقات الدولية، حول ما إذا كان من حق هذه المقاطعة أن تمثل في مؤتمر دولي. بعده عقد مؤتمر القمة الفرانكوفونية الأول بباريس عام ١٩٨٦، وقمة الناطقين بالفرنسية عام ١٩٨٩.

والسمة الأوضح لهذا العالم الفرانكوفوني، أنه عالم دوليات صغيرة : فهناك باول، وساموا، إلى جانب أسماء أخرى يصعب العثور عليها في أطلس المغارفي، ولكنها موجودة كبلدان أعضاء، تساهم في ارتفاع معدلات المرضية التي تبلغ الآن (٣٥) بليدا.

والزعم بأن هذا العالم يستهدف في الأساس تحقيق تقارب بين أعضائه وأفراده، خلق في الواقع حاجزاً بين من يستعملون اللغة الفرنسية ويساهمون في الثقافة الفرنسية وهم فرنسيون، يحملون جواز سفر فرنسي، يمثل اليوم علامة الانتساب إلى الاتحاد الأوروبي، وبين الآخرين، الذين هم مجرد فرانكوفونين، متبع للمشاهير منهم جائزه الجنوبي تارة، أو جائزة فيمينا تارة أخرى، وكان لسان حال الفرنسيين يقول: انظروا إلى هذا التسامح الفكري الذي يجعلنا نقبلون ببعضنا. أنهم جدرون بالشکر، ولكن حذار، فهم ليسوا كتاباً فرنسيين. فالكاتب الفرنسي هو كاتب فرنسي، وكل كاتب آخر غير فرنسي، هو كاتب فرانكوفوني.

على أنه يجب لا يفهم من قولي إنني انتقد اللغة الفرنسية. فأنا استعمل هذه اللغة، وأكتب بها، كما أكتب بغيرها، وأنا شديد الاعتزاز بمعترفتها. ولن يخطر ببالى انتقاد لغة قدمت الكثير ل بتاريخ البشرية. كذلك فإنني قضيت فترة مهمة من حياتي أعمل في مجال التعاون الدولي، وأعرف ما هي مساهمة الثقافة الفرنسية، ولكنني انتقد مفهوماً سياسياً، يكتس طابعاً استعمارياً جديداً، لا يقبل الواقع تطور الأوضاع، ويريد التعلق بأمر نبيل مثل اللغة الفرنسية، من أجل استعمالها كرسيلة للنقاوش، بهدف إبقاء الوضع القائم على ما هو عليه، ومنع التغيير في بعض البلدان. بل أكثر من ذلك، استعمالها كرسيلة لمحاربة اللغات الوطنية واللغات الأم.

لقد عملت باليونسكو ما بين عامي ١٩٦٣ - ١٩٦١، وأذكر أتنى اضطررت أيامها للطرواء على كافة بلدان القارة الأفريقية، لكي أجدهم بلادا منها يقبل استضافة اجتماع حول اللغات الأفريقية الأم. وكما ترون، المسألة تتعلق بقضية علمية، ورغم ذلك كان المسؤولون في حكومات هذه البلدان يتهربون، لدرجة اضطررنا معها لعقد الاجتماع في الكاميرون، لأنه البلد الذي يجمع بين الفرانكوفونية والإنجليزية.

والواقع أنه لا يمكن فصل مفهوم "الفرانكوفونية" عن سيرورتها التاريخية المرتبطة ورانيا بالحقبة الاستعمارية، وبعدها بفترة التخلص من الاستعمار التي لم تنتهي، وبالتحولات الإيجابية التي تحملها هذه الفترة على المدى المتوسط أو البعيد، وهو ما يعني أتنى لن نتمكن من تطوير روح حقيقة التعاون الإنساني العالمي، إذا لم نبدأ، من هذا الجانب أو ذاك، باحترام الآخر.

يتعلق الأمر إذن، بعيدا عن كون هذا المفهوم يمثل خلاصة قطعية، ب نقطة إنطلاق نحو حوار مفتوح مع طرف، حديث العهد مثلـيـ بالـفرانـكـوفـونـيـةـ، يـشارـكـ لأـولـ مرـةـ فـيـ حـيـاتهـ، وـيـحدـرـ شـدـيدـ، فـيـ نـشـاطـ مـيـسـ، هـذـاـ الـمـجـالـ، إـنـ مـاـ أـقـولـ صـراـحةـ، يـفـكـرـ فـيـ الـكـثـيـرـونـ مـوـارـيـةـ، إـنـ فـيـ الشـشـالـ أوـ الـجـنـوبـ، لـكـنـيـ لـسـتـ مـعـ ذـكـ لـأـ مـبـالـيـاـ كـلـيـاـ، فـيـ بـحـاثـةـ فـيـ الـدـرـاسـاتـ الـمـسـقـبـلـةـ، يـدـخـلـ فـيـ اـهـتـامـيـ مـسـقـبـ الـلـغـةـ الـفـرـنـسـيـةـ، وـالـقـافـةـ الـفـرـنـسـيـةـ، إـنـ فـيـ ذـاـهـاـ، أـوـ كـثـلـقـاـهـةـ الـقـافـيـةـ الـتـيـ تـرـصـدـ الـإـنـسـانـيـةـ، فـاعـقـادـيـ أـنـ الشـقـلـ مـرـتـبـ، قـبـلـ كـلـ شـيـ، بـالـتـفـقـعـ الدـاخـلـيـ لـكـلـ ثـقـافـةـ، وـبـالـقـوـيـةـ الـمـبـادـلـةـ لـقـنـوـاتـ الـاتـصالـ الـتـيـ تـلـكـهاـ.

تعريفات متباعدة

وفي عالم يعيش أوج تطوره العلمي راشكاليته الجديدة فإن هنا ماثلا لا يهدو ميسرا، مع اللجوء إلى مفاهيم تلتف بها تهوئات أدبية بلاحافية، وذاتية مشبعة برومانتسيـة روحاـنـيـةـ أـشـبـهـ ماـ تـكـونـ بـالـصـوـفـيـةـ الـتـيـ تـحـجـبـ الـرـاقـعـ عـنـ غـيرـ وـعـيـ، وـتـحـافظـ عـلـىـ الـوـضـعـ الـرـاهـنـ، وـتـجـبـلـ مـنـ الـعـصـلـ الـثـقـافـيـ، مهمـةـ حـضـارـةـ، بـخـلـافـ مـاـ سـتـنـجـهـ لـدـىـ قـرـاءـ عـدـيدـ الـعـرـيفـاتـ الـمـقـدـمةـ لـلـفـرـانـكـوفـونـيـةـ؛ـ فـاـكـراـفـيـهـ دـيـنيـ يـذـكـرـ: «ـإـنـ فـعـصـاـ روـحـاـ لـلـفـرـانـكـوفـونـيـةـ يـجـعـلـنـاـ نـظـرـ إـلـىـ الـقـنـوـنـ الـفـرـنـسـيـةـ باـحـتـرامـ كـبـيرـ، فـهـيـ تـكـلـلـ تـوـعاـ مـنـ التـفـقـعـ بـالـنـسـبةـ لـكـافـةـ الـلـغـاتـ الـأـفـرـيـقـيـةـ الـمـسـتـخـدـمـةـ فـيـ الـعـالـمـ، خـيـثـ مـيزـاتـ هـذـهـ الـلـغـةـ الـأـسـلـوبـيـةـ فـيـ التـجـيلـ وـالـتـرـكـيبـ، تـفـسـرـ نـوعـيـةـ الـفـكـرـ الـفـرـنـسـيـ وـالـإـشـاعـ الشـقـافـيـ لـفـرـنسـاـ»^(٣).

إن إكراهيه يتحدث عن الفرانكوفونية بلهجة أقرب إلى الروحانـيـةـ، إنـهاـ الصـوـفـيـةـ إذـنـ، ولـوـ تـحدـثـ شخصـ آخرـ عـنـهاـ بـهـذـهـ الـلـهـجـةـ لـاعـتـبـرـ مـنـ الـإـخـرـانـ الـمـسـلـيـنـ أوـ مـنـ الـمـتـنـظـرـينـ؛ـ كـيـفـ بـعـقـلـ أنـ يـكـتـبـ شـخـصـ فـيـ عـامـ ١٩٨٣ـ مـثـلـ هـذـاـ الـكـلـامـ، الـذـيـ يـكـشـفـ عـقـدةـ تـفـوـقـ تـنـمـيـةـ الـقـيـقـةـ عـنـ مـرـكـبـ نـقـصـ؛ـ كـيـفـ يـقـبـلـ تـصـرـيـحـ بـأنـ الـلـغـةـ الـفـرـنـسـيـةـ مـتـفـوـقةـ عـلـىـ كـلـ الـلـغـاتـ الـأـخـرىـ؟ـ إـنـ هـذـاـ هـوـ الـمـرـكـزـ الـمـتـقـيـقـ لـلـفـرـانـكـوفـونـيـةـ، كـمـهـوـمـ أـقـرـبـ إـلـىـ التـصـورـ الـمـرـضـيـ.



ولقد يكفي للدلالة على زيف هذه الأنكار، أن ترجع إلى النشرات الصادرة نفس العام عن المركز الوطني للبحث العلمي في فرنسا. لنجد أن ثلثي منشوراته كانت بالإنجليزية. فكيف حدث أن هذه الفرن西سية "المتفوقة" لا يكتب بها سوى باحث واحد من ثلاثة في فرنسا؟ إن مثل هؤلاء الباحثين مضطرون أن يتم الاعتراف بهم في بلدتهم فرنسا، لأنهم إذا لم يশروا بحوثهم العلمية، إن في الفيزياء أو الكيمياء، أو البيولوجيا أو علوم الفضاء، في درجة المجلزية، فإن الفرنسيين أنفسهم لن يأخذوا أعمالهمأخذ الجد.

هؤلاء الباحثون إذن مجبون على استخدام لغات أخرى أكثر تقدماً. ثم كيف يراد في عصر، تظهر فيه كل سنة (٤) ألف كلمة جديدة في اللغة العلمية، أي أكثر من عدد الكلمات الموجودة في القاموس الفرنسي الشهير (الروسان)، أن تقبل بمثل هذا الكلام، في الوقت الذي نعلم فيه أن الأكاديمية الفرن西سية تقضي ستة كاملة في البحث عن تسع كلمات؟ أنا لا أقول أن اللغة الفرن西سية أقل قيمة من اللغات الأخرى، فقد بدأت هذا البحث بالدفاع عنها، ولكن أن يصل هذا الدفاع إلى حد القول بتفوّقها على كل اللغات، وأنها تُعْظَى بالإجلال، وتُتمْسِّك بالروحانية أو الصرفية، فهو ما يجعل الأمر يتحول إلى نوع من العزل العنصري، حيث ليس هناك سوى الفرنسية، ولا شيء آخر غيرها.

وإضافة إلى غزيليات دينيو، نجد سنجرور هو الآخر يتفنّى بها، مذكراً: «إن الفرنسيين هم الأرغنات الأكثـر عذوبة، ذات الوميض العاطفي، يليـهم النـاي والـطبلـة بكلـمات اللـغـةـ الفرنـسيـةـ، وـذلكـ هوـ شـعـاعـ النـارـ الـذـيـ يـدـوـ كـالـشـهـبـ الـتـيـ تـضـيـ،ـ لـيلـناـ» (٤).

إن معرفتي بسنجرور تعدد لأكثر من ثلاثين سنة، وهو زميلي في الأكاديمية الفرنسية، وأحد روّماه الدول الأكثر مثالية، لأنه عرف كيف يترك الحكم في الوقت المناسب. وهو شاعر قبل كل شيء، لم يستغل السلطة من أجل الحصول على ثروة أو غيرها، ورجل احترمه كثيراً. وأيام دراسته في باريس، حصل على شهادته في التحوّل الفرنسي وفي اللغتين اليونانية واللاتينية، وعاش هناك سنوات في ظل الجمهورية الفرنسية الرابعة، ليجد نفسه بعدها على قمة السلطة في بلاده من طرف قوى استعمارية. وهذا ما أصارح به دائمًا كلما التقى به. وهو يعتقد أنه لا يمكن إنقاذه بلده إلا بواسطة اللغة الفرنسية، فهو لا يشعر بالارتياح للغة (الرولغ) أو (البامبارا) أو (البول) الأهلية، بل أنه حارب تطور اللغات الأفريقية الأُمّ.

وعلى نفس الوتيرة، يخاطب الحبيب بورقيبة الفرنسيين، ميديا انهياره بلغتهم، على اعتبار أن: «اللغة رابطة قوية متغيرة لتجاذب العلاقات الأيدلوجية، وأن اللغة الفرنسية تشكل بالنسبة لكم، كما هو الأمر بالنسبة لنا، تمسّك لتراثنا الشفافي، بما يعني أنها تُعْظِّي فرنسيتنا، وتحمل منا رجالاً جديرين بالاتّمام، إلى مجموعة الأمم المرة» (٥).

عكس الموقف نجده لدى الكاتب الأفريقي موخيوبتي، صاحب ومدير تحرير مجلة (شعوب سوداء، شعوب أفريقيا) التي تصدر في باريس، إذا يقول: «الفرانكوفونية هي أيدلوجيا عدّة أنظمة مجتمعة غير أنها في الواقع أيدلوجيا السلطة الواحدة، هي سلطة الرأسالية الوطنية الفرنسيّة». وبصيغة واصفاً الفرانكوفونية على أنها تبعية وجود. فهي بذلك أن تضحي مجمع ثقافات، لكل منها

خصوصيتها التي تتفاعل فيما بينها، إذ بها تتحرر حول أيدرولوجيا الطبقة الفرنسية الحاكمة، التي عرفت كيف تجعل من قيمها مقاييس للفرز الآخرين وتصنيفهم»^(٦).

إن هنا الأقوال تمنع انطباعاً حول انحياز البعض من الشخصيات لفكرة الفرانكوفونية، وهو تصور قد تكون له قيمة على المستوى السياسي، لكنه على المستوى المنهجي لا يملك فاعلية ذات بال. ولو شئنا الإجابة، بعد أدنى من الدقة والموضوعية، على سؤال من قبيل: هل تشكل الفرانكوفونية أداة للعلاقات الدولية؟ فإن الجواب بنعم، سوف يستلزمها سؤال آخر، هو: وما الجديد فيها؟ وذاك أمر يطلب جهداً متواضعاً في البحث والتجربة العاطفي، وإن خطأ طريقه إذا تم الاحتكام إلى فحص باراد عنده.

ذلك أن آداة العلاقات الدولية لا تتحرك بطريقة مجردة على أرض غير معينة، دون غاية محددة، أو أهداف متماسكة، أو قواعد معترف بها صراحة، في غيبة علاقات قوة قابلة للقياس. بعبارة أخرى، فإن كل آداة للعلاقات الدولية، هي نتاج تفاعل داخل النظام الدولي، وداخل النظم التابعة التي يقتنها بطريقة منهجية.

واعتباراً من أن تحليل النظم يمثل أحد الأساليب المتّبعة في العلوم الاجتماعية، ففي إمكان هذا التحليل أن ييسر إدراك العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التي تحاول تفسير العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التي تحاول تفسير العلاقات المتبادلة، مع وضع خارطة التنمية، وكذلك القيم الاجتماعية الثقافية التي تتضمنها في الاهتمام. ومثل هذا التوجه من شأنه أن يسهل تعين الرهانات والقوى المرتبطة بالفاعلين.

لكن مثل هذا التحليل يبدو عصباً لدى دراسة الفرانكوفونية؛ فهي لم تؤخذ بعد بجدية من طرف الجماعة العلمية أو الجامعات، إضافة إلى نقص المعلومات عنها في بنوك المعلومات والمصادر البيبليографية والرسائل المقدمة في الجامعات الفرنسية، بما يجعل زعم الحديث عنها قابلاً للمراجعة^(٧).

ويبدو الأمر في هذا الصدد أكثر وضوحاً، لو تصفحت البحوث الجامعية في باقي الدول الفرانكوفونية بما فيها كندا. فمركز العلاقات الدولية بمقاطعة كوبيريك يصدر منذ عام ١٩٧٠ مجلة متخصصة هي (دراسات دولية) وعدا آخر من المنشورات. ولكن تهرست المركز لا يذكر سوى عمليتين اللتين يتعلمان بالفرانكوفونية، تصفحها يوجي باتساعها عن القضايا الحقيقة المتعلقة ببقاء، التزعزع البشري وبقاء الكون، وبالفقر والجهل والمرض والعنف والظلم الاجتماعي، وبالديكتاتورية في جميع أشكالها المختلفة. ذلك أن الفرانكوفونية بكل سياسة أو آداة للعلاقات الدولية، لن يكن في مقدورها الهروب من اختبار كفالتها، ولا من إشكاليتها حول تفتح الكائن البشري والسلام وعلاقات الشمال والجنوب.

جريدة تاريخي

ولعل من ضمن ما تستهدف هذه الدراسة، أن تثقل مساهمة في التعرف على فرضية طرحها وثيقة

مركز العلاقات الدولية بكورسيك، وصاغتها كالتالي: «إذا كانت المشروعية الدولية مثل هذه المؤشرات، باعتبارها محفلا أساسا للتبادل ووسيلة للعمل، ثابتة تماما، فإن الفرنانكوفونية ذاتها ستشجع مع تطورها المستقبلي مشبوبة، وستظل التوقعات حولها فوق الإدراك. وإذا مثلت التوجهات والقرارات بصفتها مجرد الإرضا، والاستمرار، فإن نوعا من الريبة سيبرز بشكل تدريجي تجاهها، وساعتها لن تستطيع أية غنائية تعريفية أن تصحح سارها».

وتدل الرؤية نفسها، بالإضافة إلى الأعمال المتبعثة من طرف الحكومات المشاركة في المؤتمر الفرنانكوفوني، أن هناك مكانا لتفكير مستقل، يمتلك رؤيه القديمة وشارة مستقبله، وذلك هو هدف المؤتمر. على أن المشروعية التي يتحدث عنها المركز المذكور لا يمكن فهمها دون الرجوع، ولو في عجلة، إلى المحاولات التي صاغت فكرة الفرنانكوفونية، وإلى ذاكرة الشعب الناضمة إليها. فذلك ما يشرط الرؤية نحو المستقبل والإدارة الجماعية في التحقق، وأيضاً ما يعطي لنظام اجتماعي حدا أدنى من النساك على مستوى القيم والغايات. وقد كتب جات مارك تيجيبه، وهو من أكبر دعاة الفرنانكوفونية، أنه: «منذ ثلاثة عقود تقريبا، اتخذت الفرنانكوفونية مظهر ورشة عرضية» (٨).

أنه إدراك ميرر تاريخيا لكندي فرانكوفوني ودون معارضته، لا أعتقد أن غالبية (٢٩٠) مليون من رعايا الأعضاء الفرنانكوفونيين الخمس وثلاثين في متصرفهم ستتفق عليه ذلك. إذ لا يجب تلويث النسبان الإرادى في محو أحقاد الماضي، والذي أبدته معظم شعوب المستعمرات القديمة من جهة، ونسبيان أو عدم الوعي بعواقب واستمداد هذا التاريخ من جهة أخرى. فحتى الذكا، الاصطناعي يظل بحاجة إلى ذاكرة كي يمارس فعالياته.

إن الفرنانكوفونية تحتوى في الواقع على عملية إدماج فكري، وتقوم على التخلص عن الذات، وطبعها بيسس تبعية سياسية فكرية، وهو ما حدا بولجو بيتس إلى القول إن: «الفرانكوفونية الأفريقية هي أسلوب متكامل للسيطرة على الفكر والنفس من قبل دعائهما، وهي تفتح الباب أمام تميز عنصري أخلاقي حقيقي، إذ هي أول عملية بترو وحشية مصحونة الزاماً بكل عناصر الكبت والظلم» (٩).

ويبرهن لنا التاريخ الراهن على ما كان سيؤول عليه الحال في أفريقيا، وبخاصة دولها الأعضاء، في المؤتمر الفرنانكوفوني، لو أن مقر (وكالة التعاون الثقافي والتقني) أقيمت بها. لكن التصور الجيو-سياسي الشفافي للفرانكوفونية قد سهل المحافظة على انقسام أفريقيا، وأخر بصفة مباشرة أو غير مباشرة، التكتل الاقتصادي لديها، بما يشي أن الفرنانكوفونية تروج فوضى تنمية التخلف في هذه القارة، وتشجع على التسول، وتحفز على الصدقة، ملفرقة داخل غطاء من المساعدة، مع ملاحظة أن كل فرنك فرنسي تقدمه فرنسا في شكل مساعدة لهذه البلدان، تحصل مقابلة على خمسة فرنكات في شكل مبادرات، وهو ما وضحته إحدى الدراسات الفرنسية.

ولكن، إلى متى تستمر هذه المساعدات؟ الأمر واضح: فمن المؤكد أن هناك طبقة معينة تضمن استمرارها عن طريق الفرنانكوفونية. وهي تستمر بفضل الفرنانكوفونية، لأنه يتم الإبقاء عليها في السلطة، وتقدم لها المساعدات الاقتصادية، بل يتم الإنفاق عليها. ولا يهم ما تفعله هذه الطبقة، فهو دائماً جيد. ولم يحدث البة أن انتقدت الانتهاكات التي تتعرض لها حقوق الإنسان في أفريقيا. فلا

حديث إلا عن أسبانيا في عهد فرانكو أو الاتحاد السوفيتي. أما ما يفعله رؤساء الدول في هذه القارة، سواء في الجابون أو السنغال أو غيرها، فهو فوق الشبهات، وليس هناك ما يقال عنه. أنهم "أصدقاؤنا" إن كوهن وشأنهم.

المؤتمر الفرنكوفوني والعالم الإسلامي العربي

ولو أخذنا بلة الأرقام، هل يمكن القول إن الفرنكوفونية تتحمّل بالأغلبية داخل المؤتمر الفرنكوفوني؟ فمن بين (٢٩٠) مليونا من رعايا خمس وثلاثين عضواً في هذا المؤتمر، نجد (١٠٥) مليون مسلم يشكلون نسبة (٣٦٪) من المتنبي للمؤتمرات، (١٩) مليونا منهم يتحدثون الفرنسية، و(٨٠) مليونا يتحدثون العربية. ولو أن الجزائر، وهي البلد الأول الناطق بالفرنسية بعد فرنسا، كانت عضواً في المؤتمر لعرفت هذه الأرقام ارتفاعاً ملحوظاً.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نأتي على ذكر بلدان من بلدان العالم الإسلامي العربي، هنا مصر والمغرب. فمصر انضمت إلى المجموعة الفرنكوفونية عقب خروجها من الجامعة العربية، وهو ما ينطبق أيضاً على المغرب حين انضمت منظمة الوحدة الأفريقية. وكان انضمام البلدين إلى هذه المجموعة بثبات الوسيلة الوحيدة التي تمكنها من اللقا، مع الأخلاق.

هذا هو سبب تواجد مصر والمغرب في إطار المجموعة الفرنكوفونية، ولكن الواقع هو أن هناك أكثر من (٨٠) مليون شخص ناطق بالفرنسية، وأنه لا يوجد سوى (٤٠٪) من المصريين الذين يتقنون اللغة الفرنسية، حسب الإحصاءات الرسمية للجنة العليا للفرانكوفونية، بما يشكك في صحة تسمية عالم الفرنكوفون. على أن ثقل العالم الإسلامي العربي لا يتمثل فقط في التسوس السكاني، ولكن أيضاً في تزايد معدلات المنظمات غير الحكومية، وتلك مسألة بحاجة إلى استقصائها.

من جهة أخرى، فإن تقسيم إفريقيا إلى شمال وجنوب الصحراء، يبدو أمراً مصطنعاً. ومن تحيتي كمغري، أرفض هذا التقسيم الثنائي الذي يعتدّى على الوحدة الثقافية للقاراء.

الهوامش

(١) في مواجهة للتيار الأنجلوфонي، أسس سكان مقاطعة كوبيليك الكلدية الحاد الجامعات الناطقة كلية أو جزئياً باللغة الفرنسية Association des université's entièrement ou partiellement de langue (A upelf) Francophone، في مدينة مونتريال عام ١٩٦١.

ويضم نحو خمسين جامعة، تتعاون على دعم اللغة الفرنسية.

(٢) يتبع سكان مقاطعة كوبيليك إلى أصل فرنسي، منه هاجروا إليها في القرن السابع عشر، وظلوا محافظين على لغتهم. وهم يعتبرون أن فرنسا بالنسبة لهم هي أرض الأجداد، ويعتبرون بالانسجام إليها، ويصررون على حماية لغتهم لمواجهة «العملاق الأنجلو أمريكي والمجتمع الرأسمالي

الأخيل قوني السيطرة».

(3) Deniau, xavier: Francophonie, Que sais- Je? puf, paris, 1983, p.12.

(4) sengor, l .s.: Liberte'-N.3, librairie philosophique Paris, 1967, p23.

(٥) من كلمات الرئيس، نشريات وزارة الإعلام، تونس، ١٩٧٥ ، ص ٣٢.

(6) Beti, Mongo, in (peuples noirs- peuples Africains), N.3, Mai q978,paris,p.113

(٧) عندما استفسرت من بنك المعلومات عن ما أخبر من رسائل في الجامعات الفرنسية حول الفرنكوفونية، حصلت على بحث لطالب جزائري، موضوعه (الفرانكوفونية والعربوفونية)، نوقش عام ١٩٧٤ في جامعة باريس السابقة.

كما وجدت رسالتين قدمهما طالب ياباني وأخر فرنسي للحصول على دكتوراه الحلقة الثالثة، وكانتا يعنوان: (وجهة نظر يابانية حول العلاقات التجارية بين اليابان والدول الفرنكوفونية)، و(اقرنيبا الغربية الفرنكوفونية). قدمت الأول بجامعة باريس الأولى عام ١٩٨٦ ، والثانية بجامعة تولوز عام ١٩٨٤.

(8) Te'gier, Jean- Marc: " les sommets francophones", center Quebecois de relations internationationales, sansde, 87108130,p.262.

(9) Beti, Mango,op.cit.,p.31.



منيف: قائمٌ و معمور وبينهما نفط!

طلعت الشايب

«لو أمتلك السلطة، لو امتلكها يوماً واحداً لدمرت هذا العالم، العالم لا يحتاج إلا للتدمير، لقد فسد كل شيء فيه، تفتت خلاباه، تغفن، لم يعد معكنا إصلاحه أبداً، يجب أن يدمر نهائياً، لعل عالماً جديداً يقوم على أنقاضه، لعل يشراً من نوع جديد يأتيون من صلب عالم آخر لكن يصهروا هذه الأرض التي تعلوها طبقة سميكّة من القذارة»،
 منصور عبد السلام
 في «الأشجار وأغتيال مرزوق»

«ما تركت واحداً منكم إلا وقتلته له الأميركيان
 هم العلة، هم أصل البلاء، وهذا الذي شفناه
 ما هو بشئ للبلادي اللي راح تنصب فوق رؤوسنا
 وبكرة تقولون الله يرحمك يا أبو شمعان كل

ما قلته صار...»
ابن نفاع
في "التبه"

«أنا في الواقع العربي فإن المقص هو الأساس، إذا يشمل المنطقة بأسرها، وتنبئي ظاهرة في جميع مناحي الحياة، كما أن أساليبه تتتطور يوماً بعد آخر ، خاصة وأن الحكم والأقواء غير مقتنعين بضرورة إسهام الجماهير في تحمل المسؤولية، ولذلك لا مشاركة، ولا تسامع مع الرأي الآخر، ورفض للتجددية وعدم التساهل مع أي مختلف أو منافس ، ولا قدرة على تصور إمكانية أن يحل الآخر في السلطة أو الاحتكام لرأي الأغلبية»

عبد الرحمن منيف

في «رأي وشهادة حول القمع»

مجلة «قصول» - خريف ١٩٩٢

لم يكن فوز عبد الرحمن منيف بجائزة القاهرة للإبداع الروائي مقاجأة، فعبد الرحمن منيف هو بلاشك كاتب الزمان الأبهى، الزمان هو زماننا والأبهى هنا صفة للكاتب لا للزمان. المفاجأة هي تنبئ هيئة التحكيم إلى كاتب «جمع بين الإبداع والالتزام القومي والإنساني» في مرحلة يتحقق فيها الالتزام ويتوارى كل ما هو قومي وإنساني، واللجنة بهذا الاختيار إنما تعيد التأكيد على دور الأدب ووظيفته الاجتماعية وعلى دور الكاتب في مجتمعه وقدرته على تحويل رؤاه المنحازة للإنسان والمستقبل إلى فن جميل.

تدور أعمال عبد الرحمن منيف حول محوريين رئيسيين هما النقطة والقمع، من مشكلة النفط تنطلق خمسينية منيف مدن الملح (التبه - الأخود) - تقسيم الليل والنهار - المنبت - بادية الظلمات) حيث لا ينظر إلى النفط كثروة فقط وإنما كتغير اجتماعي شامل قلب المنطقة العربية رأساً على عقب، المعروف أن النفط ثروة ناضبة إلا إلى الانظمة لم تحسن استخدامها، فتحولت المجتمعات إن الاستهلاك المرتبط بالتبعية للخارج والمعتمد على استمرار العلاقة به.

وعبد الرحمن منيف هو ابن هذه البيئة المؤهل للكتابة عنها مسلحاً بالوعي والرؤية المستقبلية، درس القانون واقتصاديات النفط ورأس تحرير مجلة نفطية في مرحلة من حياته، فهو إذن أحد أبناء ذلك «التبه» وشاهد على اضطراب العلاقات وتغير القيم واتساع الهوة بين من يملك ومن لا يملك



وتشوهات البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية.

..... « جاءت الشروة إذن ولكنها لم تكن نتيجة لجهد بشرى لتمير جزءاً من حياة الناس واستفادتهم منها لم تكن واحدة ولذا اضطربت العلاقات وتغيرت القيم، والمجتمع صار خليطاً كركاب قطار اجتماعي بالمصادفة وحدها. الناس هنا لأن هناك ضرورة لاجتماع، ولكنهم يعلمون أنه اجتماع مؤقت والعلاقات بينهم واهية تختلف عن علاقات الناس في المجتمع الزراعي أو الصناعي (.....) »

هناك من يعتبر النطف هبة من السماء.. ثروة... ولكنه عملنا خلخل المجتمع وضربه إلى أبعد الحدود، ولم يستفدو منه ليكون هناك تثمير واستبدال للشروط الناضحة بآخر دائمة: بالتصنيع أو الزراعة أو المواصلات. ثلاثة أرباع الشروة النطفية حتى الآن تضيع في عيش أطفال والرابع الباقى يحاولون قدر الإمكان توظيفه في بعض المشروعات، وحتى هذه ليست مدروسة بعناية ولا مخططة لتكون حلقات في سلسلة واحدة..(1)

وعبد الرحمن متيف الذى يعتبر الرواية واحدة من أهم الوسائل التى يمكن من خلالها «قراءة» مجتمع ما، يقدم فى هذا العمل الفذ عالماً متكاملاً، ابتداءً من جذور ما قبل اكتشاف النطف مروراً بعملية التحول وانتهاءً بقيام مدن الملح بأشغالها الغضة. لم يتتردد فى رصد ما فيها من خلل وقبع، لم يحاول القيام بعمليات تجميل. حياة كاملة وعالم شامل أسكنهما شخصيات روائية ليست منبتةصلة بالواقع سواء كان ذلك فى قصور الحكم ودهاليزها أو فى خيام البايدية والقبائل أو بين الذين جاءت بهم نكبة النطف من لصوص وسماسرة وتجار المال والدين والجنس وغيرهم من أبناء مدن الملح والواحدين الذين هوت أفنائهم إليها:

ويسألونك عن القمع ...!

يقول عبد الرحمن متيف «من أبرز التشوهات التي رافقـت الحقبة النطفية اتساع ظاهرة القمع في المجتمع العربي وتطور أساليب هذا القمع وأمتداده إلى جميع مناحي الحياة، بحيث أصبحت المنطقة العربية في المرحلة الراهنة أكثر المناطق في العالم خرقاً لقوانين حقوق الإنسان وأكثرها استبداً وأشدـها مسـفاً، يضاف إلى ذلك أن المكتسبات التي تحـقـقت في فترات سابقة من حيث قيام شـكل عـصـرى للـدولـة والـفـصلـ بينـ السـلـطـات وـحرـيـةـ القـضاـء وـسيـادـةـ القـانـونـ تمـ التـراجـع عنها...»

(.....) لو قارينا الوضع العربى الراهن مع فترات سابقة أو مع أنظمة أخرى فى العالم نجد أن الجفوة تزداد اتساعاً بين الأنظمة الحاكمة والشعوب والمسافة تكبر بين الحاكم والمـحـكـومـ.ـ بينـ الـذـينـ يـملـكونـ وـالـذـينـ لاـ يـملـكونـ،ـ بينـ المـثقـفينـ وـغـيرـهمـ.ـ المـثقـفينـ...ـ بـيـنـ الرـجـالـ وـالـنـسـاءـ،ـ بـيـنـ الـكـبارـ وـالـصـغارـ...ـ بـيـنـ الـرـيفـ

والمدينة.....(١)

وإذا كانت مؤسسة القمع تحاول أن تلغى الآخر والاختلاف والتعدد، فإنها تستند إلى مجموعة من القوى والمفاهيم والصيغ بما في ذلك الدين والمؤسسة الدينية، فلكل بيقى الطغاة والأقواء فى موقع السلطة والقوة يلجان إلى كل الوسائل. ولما كانت المؤسسة الدينية بأيدي هؤلاء فإنهم يرشونها لكي يستخدموها، ولا تتأخر هذه المؤسسة فى تقديم الفتوى والمسوغات التى تبرر للطاغية والقوى لكن يستمر فى موقعه (٢)

إن كاتبا بهذه الرواية الواضحة وهذا الوعى بحركة المجتمع العربى وما وصل إليه لا يمكن أن ينسحب إلى برج عاجي، ولذلك حين اعتمد الرواية أسلوبا للتعامل فى هذه الحياة كان لزاما عليه أن يتضمنى لظاهرة القمع فى معظم أعماله، نجد ذلك فى «الأشجار وأغتيال مرزوق» وفي «قصة حب مجوسية»، نجده يتضمنى لظاهرة السجن فى «شرق المتوسط» ثم فى «الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» وغيرها. هذا هو عبد الرحمن منيف القادم من السياسة إلى الكتابة الأدبية، فى الفترة ما بين ١٩٥٠ و ١٩٦٥ كان مستغرقا تماما فى السياسة والعمل السياسي ولكننا اكتشف أن ذلك كله كان خدمة كبيرة كما يقول ...

«كان الواحد هنا يتصور أن المؤسسة السياسية يمكن أن تكون أمينة فى قناعاتها ومقولاتها السياسية. ومن خلال التجربة رأينا أن هناك فارقا كبيرا بين الأفكار التى كان يؤمن بها ويدعو لها والممارسات الفعلية التى كانت. وما أمكن الوصول إلى نوع من الصيغة أو التعايش للبقاء ضمن تلك المؤسسة. وصار هنالك حاجز بيننا وبين الاستمرار. وبدأ البحث عن إشكال جديدة لمواجهة العالم ومحاولة تغييره، سواء كان الاقتراب من أدلة أخرى من أدوات التعبير والتغيير.. هي الرواية. وذلك الذى كان يعبر عن قضيائاه بكتابات سياسية وجد أن هذا الطريق ضاق وصارت هناك حواجز، فتش عن صيغ أخرى. وأنا كنت لدى القناعة وامتحنتها عمليا وتبيّنت أنها مكنته: أن التعبير عن الأفكار والظموح إلى التغيير يمكن أن يكون فنيا» (٣)

تحية لعبد الرحمن منيف «كاتب الزمان الباهي»، وتحية للجنة الجائزـة لاختيارها الوعى وأتمنى أن يحصل جمهور القراء العريض على نصيبه من جائزة المجلس الأعلى للثقافة، بنشره أعمال منيف فى طبعة شعبية وبسعر معقول ..

هو أمش

(١) من حوار أجرته سلوى نعيمي ونشرته مجلة «الكرمل» (العدد ١٩٩٢/٩)

(٢) عبد الرحمن منيف، «oulos»، فصل «خريف ١٩٩٢ -

(٣) «الكرمل» - العدد ١٩٩٢/٩

المـ

إدوار الخراط

كانت السيارة المرسيدس بيتر تشق الليل بقوة ، أزيز المحرك ثابت ومتصل وحافظ مهدد يفري بالندوم .

حسين (أو حسين) السائق الأسمى الذي أتى من بنجلاديش إلى بلاد النفط والبن والعلس هذه راسخ في جلسته إلى عجلة القيادة ، والرمال الفرسية لا تنتهي ، تتتابع وتتبسط ثم تعلو كثبانها وتغدو إلى جانبى الطريق الأسود العريض الناعم .

نور السيارة الأمامي الساطع وحده ينير الليل ، الصحراء - في طنين المحرك واحتکاك العجلات بالأسفلت - تبدو في إحساسى مجرد ذيکور خارجي ، صورة سمعية بصيرية تتذبذب على شاشة تلفزيون ، غير محسوس ، غير حقيقة .

أين فيها تلال أشعار العرب والنونق والظباء وأكام التشبّيب بهند وسعاد ، وشد الرحال والتفرجع على أطلال "البيوت" أى آثار مضارب الخيام المهدودة جرياً وراء الكلأ والدق المتهون .

كم حلمت بها ..

عشت صباى بين كثبانها ومهادها ، تمثلتها ، وابتعثتها ورصدت لها روحى الفتية ، وأحببت البدوية التى أسميتها ، فى هوس الهوى العذرى من جانبى

وحدى، ليلى الأخيلية، مخزومة الأنف بحلقة ذهب غليظة ، لعلها هي كل مهرها، مخزومة.

الخصير بقماط عريض أحمر باهت على ملابس فضيافة سوداء مزركشة بنقوش وتطريزات حمراء، قديمة ، تدفع بعصاها قطبيعاً صغيراً من الماعز إلى الشوارع الخاوية في الصبح ، تلتقط الأغنان المهزيلة ما في الشوارع من درق الشجر أو ورق المصحف سواه ، تخرج وهي تشغف وتتدادأ من مضارب العرب، الرثة وخيمهم المرتقة بالف رقعة المتصوبية في الرمل المرتفع على تلة هينة، بين روث جمالهم وبعر معيهم وروائحهم النفاذة في تلك الساحة الرملية الحجرية الخالية، وسط بيوت محرم بيها ، وراء شارع مروان، من داخل شارع عرفان، آخر منها في طريقى للمدرسة العباسية الثانوية، أول سنتين الحرب ، أو قبلها بستة.

وملء روحى قصيدة امرئ القيس وطرفه بن العبد وأشعار عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وكثير عزة، والبحترى والمغرى أيضاً، وخيالات الفلووات والقيافي، نيران القرى، دموع النساء، عواء الذئبان، وعقب الخازمى البرية وشقائق النعمان والريحان، والخيل والضرب والطعن، تقويضي الحال وشد الأطناب، حتى إذا خرجت إلى شارع عرفان وغابت عنى هذه ليلى دعد سعاد تلفت القلب . وحسن الحضارة مغلوب بتطريزه وفي البداوة حسن غير مغلوب ، وراشحة حيوانية وجسدانية فجة وخام.

أما هذه فصحراء عصرية في آخر القرن العشرين، من وراء زجاج المرسيديس محكمة الإغلاق على وشيش التكييف، حواشيه تهب على يدغة برد اصطناعي خفيف ومنعش جداً.

ثم تقتسم السيارة تلك المدينة

تدخل الشارع الرئيسى يمتد الشارع طويلاً طويلاً، لا تصل إلى آخره على جانبى الشارع بنایات عريضة من دور واحد أو دورين، ثم عمارات شاهقة ، ناطحات للسحاب تذهب بعيداً في السماء ، كلها متيرة ساطعة الأضواء وكلها خاوية.

ليس ثم أثر لإنسان، ولا حياة.

أسماء الأسواق وال محلات بالعربية والإنجليزية بالنسبة المترافقون الوانه الحمراء والزرقاء الزاهية تتنالى، الموالى وراء المول ، سوبر ماركت بعد سوبر ماركت، محلات وصيدليات وسينميات، ركام الساعات والكاميرات وأخر موديلات الفيديو والتليفزيونات والراديوهات والمكائن الكهربائية والشفاطات والثريات من وراء الواجهات الزجاجية العريضة الساطعة، اللوح البلور السميكة تبرق تبدو من ورائها المراتب الأسفنج والمخدات البلاستيك والثلجات الشاهقة وأحواض الفلسيل السيراميك وأحواض الاستحمام الجاكوزى وسلطانيات المراحيض الملونة ومواعين الألومنيوم اللامعة والواقد الكهربائية

وبالغاظ والاقران الميكرويف للطهي الغوري، السيارة تترق في الشارع الصامت الفارغ تحايل فيه، من واجهات محلات ، الكراسي المذهبة والأرائك الأمريكية من آخر طراز والفسالات بفتحاتها الأنفية والرأسية وأجهزة الـكـي وأجهزة الفرم والمعمر والتشطير والتقطير والتخمير وأجهزة التسخين والتتميلط والـرـى بالتنفـيـط والتحـوـيـر والتـبـلـيـط واطـارـات الصـورـ فـضـيـةـ وـذـهـبـيـةـ وـمـنـقـوشـةـ ومنحوـتـةـ مـفـرـغـةـ وـمـعـمـورـةـ وـأـلـاتـ تـرـشـيـعـ وـتـحـلـيـلـ المـاءـ وـخـرـاطـيمـ الرـشـ المـضـلـعـةـ قضـيـانـ غـلـيـظـةـ مـتـمـكـنـةـ كـلـهـ كـلـهـ الـمـوـانـيـ منـ طـوـكـيـوـ إـلـىـ تـابـيـهـ منـ اـمـسـتـرـدـامـ إـلـىـ سـنـفـافـوـرـةـ ، منـ مـارـسـيلـياـ إـلـىـ كـوـاـلـاـ مـبـيـورـ وكـلـهـ كـلـهـ عـلـيـهـ بـطـاقـاتـ المـتـبعـ وـمـارـكـاتـ الصـمـثـ وـتـعـلـيـمـاتـ التـشـفـيـلـ وـضـمـانـاتـ الـاعـطـالـ .. لـيـسـ هـنـاكـ فـيـ هـذـاـ الصـيدـ الحـاشـدـ الـلـامـعـ الـأـنـيـقـ فـكـهـانـيـ وـاحـدـ مـوـحـدـ بـالـلـهـ مـنـ بـنـيـ آـدـمـ وـلـاخـضـرـىـ تـسـتـرـوـحـ العـيـنـ طـرـازـجـةـ بـضـاعـتـهـ وـتـسـتـأـنـسـ الـرـوـحـ بـسـاـمـتـهـ عـلـىـ السـعـرـ وـيـقـولـ لـكـ أـنـهـ يـسـتـفـتـحـ بـكـ عـلـىـ اللـهـ، الـفـواـكـهـ وـالـخـضـرـ وـالـسـمـكـ وـالـلـحـمـ بـدـلـاـ مـنـ رـوـانـحـهاـ وـمـلـامـسـهـ الـعـضـوـانـيـةـ كـلـهـ مـرـضـوـصـةـ لـاـشـكـ فـيـ الثـلـاجـاتـ أوـ الـخـرـاثـاتـ الـحـدـيدـ أوـ الـبـلـاسـتـيـكـ، وـرـاءـ جـدرـانـ "ـالـمـوـلـ"ـ أـوـ السـوـبـيرـ مـارـكـ"ـ ، مـلـسـاءـ، مـصـمـمـةـ مـلـفـوـقـةـ فـيـ الـبـلـاسـتـيـكـ أـيـضاـ ، مـفـلـقـةـ ، مـطـوـيـةـ ، مـعـلـيـةـ ، سـابـقـةـ التـجـهـيزـ أـصـبـحـ تـرـوـسـاـ فـيـ أـلـةـ عـلـاقـةـ عـبـيـاءـ .

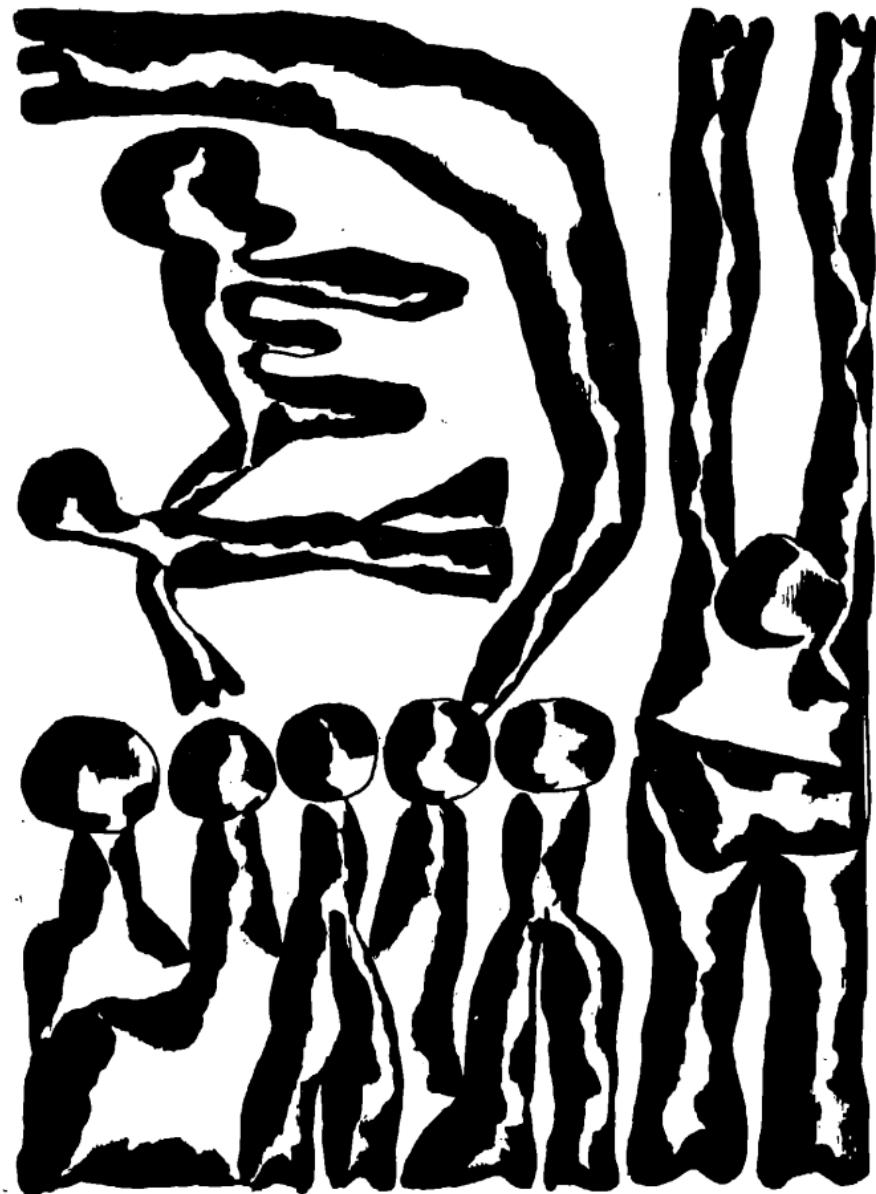
السيارة مازالت تذرع المدينة المفرغة من العمار لا تصل إلى نهاية هذا التيه المندس المخطط من الشوارع الرئيسية والجانبية ، كلها ساطعة، ناصعة، لامعة، وكلها خاوية.

ليـسـ ثـمـ إـنـسـانـ .ـ وـلـاـ أـثـرـ لـلـحـيـةـ
مـدـيـنـةـ مـنـ مـدـنـ النـحـاسـ فـىـ أـلـفـ لـيـلـةـ وـلـيـلـةـ، حـيـطـانـ بـيـوـتـهـ طـوـبـةـ مـنـ
الـلـوـنـيـوـمـ وـطـوـبـةـ مـنـ بـلـاسـتـيـكـ ، أـبـوـابـهـ مـرـصـعـةـ بـعـيـونـ الـبـكـتـرـوـنـيـةـ لـلـتـجـسـسـ
وـالـتـبـصـمـ وـالـتـمـيـنـ ، وـلـيـسـ ثـمـ مـنـ تـقـعـ عـلـيـهـ الـأـشـعـةـ الـمـبـثـقـةـ عـنـهـ، وـلـاـ مـاـ وـرـاءـ
الـأـشـعـةـ .

مسـحـوـرـةـ .

المردة الوا福德ون من خلف جزر واق الواقع رصدها للخواص أفرغوها من أهلها وبعراطها ونوقها، من غنمها وجوميسها ، من رجالها ونسوانها من صناعها وتجارها وكتابها من الحاديين والخياطين والعطارين والتجاريين والسباقيين، من النساخين والإسكافيـهـ والصياديـنـ والبيـاطـرـةـ والـرـاخـمـينـ والـفـحـامـينـ من الـزـيـاتـينـ والـفـنـامـينـ والـخـرـاطـينـ ، من الصـاغـةـ وـالـمـنـابـيـلـيـةـ وـالـمـيـقـاتـيـةـ، من الضـارـبـيـنـ بـالـرـقـ والـدـفـ وـالـرـاقـصـيـنـ وـالـلـاعـبـيـنـ بـالـوـدـعـ وـبـالـبـيـضـةـ وـالـحـجـرـ، وـمـنـ الـعـاشـقـاتـ وـالـأـمـهـاتـ وـالـرـاقـصـاتـ وـالـمـرـضـعـاتـ وـبـائـعـاتـ الـهـوـيـ وـالـأـحـلـامـ وـبـصـلـ الـأـخـضرـ وـالـكـرـاتـ، مـنـ الـجـدـاتـ الـحـكـاءـتـ وـالـزـوـجـاتـ مـعـمـراتـ الـبـيـوتـ، مـنـ الـحـوـاـمـلـ وـمـنـ
الـعـصـافـيـرـ وـالـحـدـأـ وـالـعـنـادـلـ .

دـحـوـهـاـ ، سـطـحـوـهـاـ ، مـسـدـوـهـاـ ، وـصـقـلـوـهـاـ .



خواص مشع باللون النبيون وذبذبات الإلكترونات ، صارخة دون صوت ،
بمدمة وغمضة وهيبة خفيفية ومنذرة .
أم أنه كانت هنا - فقط - خيام وبيوت من الحجر تأوي السماكن وضيائى
اللولو ورعيان الغنم، تقوم الأن فى موقعها مدن الالمنيوم والبلاستيك
والاليكتروني ، تهب عليها رياح البحر الهندى - أو المتوسط - أو الأحمر - لا
يهم ..

نشرت مجلة "لى ميساجيه" الكاثوليكية فى غضون ١٩٨٧ أنه جاء فى تقرير
اصدرته منظمة العمل الدولية بجنيف مؤخرًا أن ما يزيد على مليار شخص ، أى
ربع سكان العالم ، بلا مأوى ، أو يعيشون فى أكواخ حقيرة .. منهم مائة مليون
ليست لديهم مساكن على الإطلاق ينامون فى الشوارع فى مداخل المنازل أو
تحت الجسور وفي الخراب المهجورة ، وحوالى عشرين مليوناً من الأطفال
والراهقين يعيشون فى شوارع مدن أمريكا اللاتينية ، وحوالى ثمانين فى المائة
من سكان المدن الأفريقية تكتظ بهم الأحياء الفقيرة .

وفي ٥ فبراير ١٩٨١ استنجد زغلول أحمد عبد الباقى صارخاً فى "الأهرام" .
ـ نحن ٢٧ أسرة تفترش العراء ببح الشرابية المكر الجديد ، بشارع الجامع أيام
مصنع المكرونة منذ ٦ مايو ١٩٦٠ . قامت محافظة القاهرة بهدم المنازل التى
نسكنها بحجة توسيع الشارع . الجميع يسدون الأذان عن ش��وانا .
حتى لو وجد زغلول أحمد عبد الباقى من يسمعه ومن يتتجده ، فعل فى ذلك
ما يغوضه عن سنة أو أقل أو أكثر من التشرد هو و ٢٧ أسرة ٩
وهل وجد ربع سكان العالم - على الأقل - نجده ؟

فى قصاصة أخرى ، عثرت عليها بين ركام أوراقى ، من صحيفة لم اكتب
اسمعها ولا تاريخ مدورها أن المهندس محمد محمود من المدرسة الصناعية
الثانوية فى بيروط ، كتب يقول : "سيدي هناك حسبة احترنا فيها .. كنتم
تقولون إن إحدى فنانات الدرجة الثانية تكلفت ديكورات ثقتها ٥ ألف جنيه ،
منها ٢٠ ألف جنيه للمطبخ ، ونحن مجموعة من الجامعيين جلسنا نتخيل كم
ممكن أن يتتكلف أحدث مطبخ فى العالم ، ووجدنا أن أنه لا يمكن أن يصل إلى جزء
من هذا المبلغ . لابد أن هؤلاء الفنانين يأكلون ويشربون كما نقرأ فى روايات
الأساطير ، فى صحف منذهب وفضة ."

كان ذلك من زمان ، القصاصمة عندي مصفرة من القدم ، أين الان الخمسون
الف جنيه المهزيلة من شقة فنانة أخرى - من الدرجة الأولى بلا شك - عرفنا
عنها من صحيفة "الدستور" فى ٢١ يونيو ١٩٩٦ ، حينما انضم عبد الغفار أبو
زهرة إلى جوقة المصارخين فى البرية النافخين فى قربة مقطوعة ، فكتب يقول
عن صواب أو جرياً وراء إشاعات ، الله أعلم : "من شقة الفنانة ف .. وصل إلى
١٥ مليون دولار أى ما يوازي ٥ مليون جنيه مصرى (وإيه يعني؟) ما رأيك لو

تم توزيع شمن شقة فـ.ع على الملايين المحتاجة ، كم سيسعد الملايين في هذه البلد، اقسم لك بالله العلي العظيم أنتي صاحب عمل متواضع وبيتى وأولادى الثلاثة وعملى مهددون بالانهيار من أجل ١٥ ألف جنيه هى ديون على . وانت تقولون أن فلاناً وفلانة يسكنان فى شقة شمنها ٥٠ مليون جنيه.. لماذا لا تأخذ الدولة من هؤلاء الضرائب الحقيقة دون تلاعب فى الاقرارات الضريبية وتعطى ملايين الشباب لكي يبدأوا حياتهم دون أن يتوجهوا إلى السرقة والإرهاب.

يبعد أن مجلة روزاليوسف ردت على عبد الغفار أبو زهرة ، على غير قصد طبعاً - بعد سنة كاملة وأسبوع واحد : فـ.ع رفعت أجراها كراقصة فى الحفلات والأفراح إلى ١٢ ألف جنيه فى حفلات وسط القاهرة، وإلى ١٥ ألف جنيه فى الأماكن الثانية على أطراف القاهرة فـ.ع. كانت تتتقاضى عشرة آلاف جنيه أيا كان مكان المفل .

الولد يقف على باب الأوتوبيس ، بلا مبالغة بآلاف أو الملايين قدم على الأرض وقدمه الأخرى على السلم، فيما صندل بلاستيك دخل سيره بين الإبهام وما يليها، فى يده قفون خشبي مشبك أصطنع تفوح منه رائحة البيض أو الفراخ ، ليس من البلاستيك المسوى المصقول بل من الخشب الحقيقي (ما اندر الأشياء "الحقيقة"! وما معنى "حقيقي" على أى حال!) على رأسه طاقية إسكتندرانى من طواقي الصيادين ، وضع ذراعه خلف ذراعه واستند إلى الباب كأنه يتنتظر دون لهفة ودون ملل أيضاً قيام الأوتوبيس الذى لا يتحرك ، ولن يتحرك أبداً، لأنه فى أول أيام العام ١٩٩٢ ، يا فتاح يا عليم ، وتحت عنوان "المحتة" كتب عادل محمد عمر ، مدرس مساعد بكلية الفنون الجميلة، ١٢ شارع إمام إبراهيم بولاق الدكور إلى " يريد الأهرام" العتيد يقول: "فى مساء الأحد ١٥ ديسمبر توجه أخي الحاسب محمود محمد عمر لشراء بعض الحاجات المنزلية من منطقة وسط البلد ، ولم يعد حتى منتصف الليل مما أثار قلقنا وخرجت للبحث عنه فى أقسام الشرطة والمستشفيات فلم أجد له أثراً وأبلغت النجدة فأخبرتني بأن أخي غير موجود فى أى قسم ومررت علينا أربعة أيام عصيبة دون أن نعلم شيئاً عن أخي حتى فقدنا الأمل فى عودته ولكنكم أن تتصوروا حالة أنه وأخته الذين لم يتوقفوا عن البكاء .. وفي الثالثة بعد منتصف ليلة الجمعة فوجئنا بأننى يدخل علينا المنزل وهو فى حالة يرشى لها وبعد أن هدانا روعه بدأ يحكى ما حدث له فقال: إنه فى أثناء عبوره الطريق فى ميدان الإسعاف فوجئ باثنين من المخبرين يطلبان منه بطاقة الشخصية وبمحض أن ظهرها لهما أقيا القبض عليه وقاداه إلى إحدى سيارات الأجرة الميكروباص وبعد ربع ساعة امتناع السيارة بالعديد من الشباب وانطلقت بهم إلى قسم حدائق القبة وهناك تعرضوا لكل أنواع الإهانات وأخبرهم ضباط المباحث بأن هناك جريمة قتل وأنهم لن يقادروا القسم إلا بعد حل لغز هذه الجريمة والتوصيل

إلى القاتل وعرض عليهم صورة لأحد المجرمين ولما لم يتعرف عليه أحد أنهما عليهم الخبرون بالضرر بعنته القسوة ثم احتجزوه في غرفة بالقسم حتى يوم الأربعاء حيث نقلوهم في الواحدة بعد منتصف الليل إلى قسم عابدين ومنه إلى قسم الأزبكية وفي صباح الخميس نقلوهم إلى مجمع المحاكم بالجلاء وأمرت النيابة بإخلاء سبيلهم فأخذوهم مرة أخرى إلى قسم الأزبكية ومنه إلى قسم عابدين ثم مديرية أمن القاهرة ثم إلى قسم عابدين حيث أطلقوا سراحهم في الثانية بعد منتصف الليل.

فلمذا يجأر الوعاظ بحسن نية ربما وبآصوات عالية متنسجة ، بالعرببة الفصحى القديمة، من فوق المنابر بأن المعصية تؤدي بأصحابها وأن الطاعة لله ولأولئك الأمر منكم معلومة من الدين بالضرورة، ولماذا يدعون تحت القباب وعلى صليب الناقوس في القداديس، للمرتضى أن يشفيفهم والمساجين أن يخففوا سرهם وللتليل أن يفيض ويزيد ويباركه الرب بينماً كثيرون من الضحايا يتلقون يومياً في مختلف الأماكن العامة كضحايا السيارات والأتوبيسات والقطارات وحتى ضحايا المشاجرات.. . وعندما تحضر والاسعاف تحمل المصابين فقط. أما الضحايا الموتى فترتفع حملهم وتبقى الجثث ممددة في الشوارع لمدة ساعات طويلة مقططة بالورق والمناديل ذلك سؤال من مجدى الروفاعى بيرهان فى "أهرام" ٢٢ اغسطس ١٩٨١، أظنه بقى سؤال دون جواب، أما سر الأسبوع فى "الأهالى" فهو أن وزيرًا مخضرماً سيخضع للمساءلة بمفرد تركه الوزارة قريباً. ثروة الوزير تقدر بنحو ١٢٠ مليون (ليس في الرقم خطأ ألف وثلاثمائة مليون) مصادر عليمة قالت أن هذا التقدير متواضع وأن الرجل يحيوز ألف مليون دولار، يعني ٤٠٠ مليون جنيه فقط.. برنامج إذاعى صباحى قبل يومين وصفه بأنه الوزير المعجزة كان ذلك يوم ٦ نوفمبر ١٩٩٦ (١٧ نوفمبر ١٩٩٧) توفي الوزير لـ ٢٤ أكتوبر ١٩٧٧ بالتأريخ القديم من عاد يذكر هذه الأيام؟

هذا في الوقت الذي تشير فيه التقارير إلى أن ودائع المصريين في بنوك أوروبا وأمريكا تتراوح بين ٨٠ مليار و ١٠٠ مليار دولار، وهو رقم يقارب حجم ثروائد البترول السعودية وحجم استثمارات الحكومة الكويتية في أوروبا والشرق الأقصى . وقد سئل قبل سنوات السيد كمال حسن على وقت أن كان رئيساً للوزراء عن حقيقة ما نشر من أن هناك ودائع لمصريين في الخارج تقدر بأكثر من ستين مليار دولار ولم ينف رئيس الوزراء وقتها الخبر ٢١ يوليو ١٩٩١ ("الأهالى").

بعدها بخمس سنوات (٦ ديسمبر ١٩٩٦) سأله محمود المراغى "خلال العشرين عاماً الماضية تسلمت مصر أكثر من ستين ملياراً من الدولارات أى نحو ٢٠٠ ألف مليون جنيه بالأسعار الحالية للعملة ، فلأين تم إنفاقها؟ وقبل ذلك وبعده فهي الأحوال التي لا تخضع على ما أظن لرقابة كافية وقد ظل الجهد عدة

سنوات لمجرد ضبط الرقم في البنك المركزي "كم أخذنا؟ ولمن ندينا؟"
لست أعرف الإجابة ، فهل من يعرف؟

ومنذ ٢١ يوليو ١٩٩١ كتب جمال الدين حسين في "الأهالي" أيضاً:
إننا نسمع عن ثروة نائب مجلس الشعب المتهم بالاتجار في المخدرات والتي
تقدر بنحو ثلاثة ملايين جنيه، ونسمع أن ثروة النائب الذي نجح بالتزوير
تقدير هي الأخرى برقم مماثل إلى جانب كشوف البركة التي تتضارب بشأنها
الواقع وتختلط فيها الحقائق بالشائعات.
ألا تحفزنا بتاريخ الواقع إلى الجنون؟

السيارة التشايكو الفخمة تشق ريف ضواحي موسكو، بقوة ، ازيز المحرك
ثابت ومتصل مهدد يغري بالنوم ، فقد كانا شبعنا من الأكل الفخم والخطب
الفخمة والشرب الفخم التي عنيت لجنة التضامن السوفيتية (والحزب طبعاً)
بأن تزودنا بها جميعاً.

خرجنا في جماعات صفيرة راضية من المطعم الدافئ في وسط الغياض
المحيطة بقمر آركنجل ، كان قد طفتنا بقاعات القصر وأبهاته وتملينا بالانتظار إلى
تحفه ولوحاته ، خلعنَا الأحذية ولبسنا أخفافاً من اللباس الناعم حرصاً على
الباركيه الفخم.

يومها رأيت الأرشيدق الامبراطورى ميخائيل ميخائيلوف الذى مات من
ماشى عام ، وأى العين ، وتحدث معه وجهًا لوجه. رأيته.

ثم تجولنا في حدائق القصر الجميلة العتيق بها وأخذنا الصور التذكارية
المعتادة ، ونحن نرتدى المعاطف الثقيلة والكوفيات أو التلافيف والإشاريات
والقبعات والشالات الفرو ، كلها تكونت الآن في السيارة على الأرضية وعلى
المقاعد وعلى حجورنا ، بينما الأمين العام ، مازال وسيماً في كهولته الفخمة ،
يمضي باستمتاع وما يوحى بنوع من الحسون الروجوى الشيقى إلى صوت سلوى
الملئ بالأنوثية والدلل والمقدرات.

الأقراط والعقود والسلالس التي تستبيحها سلوى لنفسها دائمًا ، تصلصل
بجانب وجنتيها وعلى جيدها الذى يپبن سماً من فتحة البزار العلى المفكوك
وعلى صدرها الوفير الحبوبك ، فى الحيز المزدحم بنا في السيارة ، وقد أصر
الأمين العام بسماحته ودماثته المعهودة على أن نعود معه في السيارة السوداء
الفخمة التي لا يركبها عادة إلا كبار أعضاء الحكومة أو الحزب أو كبار الزوار ،
وترك بقية المندوبين والرافقين يركبون الباص وفي التشايكو مقاعد صفيرة
تطوى وتنبسط أمام المقاعد الصفيرة كانت سلوى قد احتشد الحيز المتاح
بها وبصوتها العذب المفاجأ إلى حد ما ، كنت أحس قطرات العرق الخفيفة تتنفس
على وجهي وتحت إبطي في الدفء والزحمة ، بينما أغصان أشجار السنوبر

والدردار والبتولا مثقلة بالثلج الأبيض البكر، أراه من نوافذ التشايك شديدة التدفق المغبشه قليلاً من بخار أنفاسنا، ومحرك السيارة يئز في طنين هادئين ترتيب، يساورني بإغفاءة مخطوفة لحظات على ترجيع الصوت الرخيم:

يا ليل، الصحب متى غده

أقيام الساعة موعده..

يا ليل، المصبت متى موعده؟

متى؟ متى؟ متى؟

أوشك الكيل أن يطفع ، بل مفع وانتهى الأمر، متى الخلام من التردي، من الفساد ، من ثهب البلد وانتهاها؟ متى؟

ها نحن.. هذا أنا أغمض وأشهق وأنوح وأصرخ

وبتا - كما كان يقال في ترجمات عمر أمين عبد العزيز لروايات العجيب قدية -

- تباً لمواضعات الفن القصصي والروائي السليم: الهمس والإيحاء والإيماء والإشارات المرهفة والتلميحات والرموز ودعوى أن الدماء الخفية التي لا ترى السارية تحت الجلد هي أمارة السلامة، أما التي تطفع على الجلد فهي علامة الالطب والجرح . فقد اختننا الجراح.

أهذا انقلاب على عقیدتى الفنية طول العمر؟ أم هو سباحة على الرغم مني في بحر طام من تباريع الوقائع وشطط الجنون؟

لم لا؟ وقد ظلت تساؤلني منذ الصبا الباكير، ومنذ الصبا الباكير، وما زالت تراودنى بقوة ، نزعات مفاجئة أكاد لا أغالبها أن انحرف أمام سيارة فارهة مسرعه لا تلوي على شيء ، احس جسمى ينحرف - وحده - كأنه يهم بها ، أقاومه ولما أكدر - وأنا أرى جسمى ينتفذ إلى فوق يطير من قع الصدمة، وتنطاطير الأطراف فى الهواء ، ثم يرتطم بالشارع ، تنشرخ الجمجمة، الأشلاء، مهروسة تحت العجلات. فى الأدوار العالية يدور رأس إذ أرى هذا الجسم يتطروح ويتدحرج ويصطدم بالأرض القاسية شديدة الصلابة. فى محطات السكة الحديد أبعد عن الرصيف وعن غواية القضبان التى تدعونى إليها بعنونة والحاد ، إذ يهدى القطار بكل شموخ صدره وهو ينفتح البخار الأبيض الكثيف ، أو يهر هرير الأسد الكهربى المكبل هذه الأيام.

لم لا؟

الفن القصصي؟ طظا!

هاذدا أكشف - دون اهتمام - رقبتى لسكاكين النقاد من كل صنف، أضع رأسى على الطبق ، أمام تلمظ أصحاب النظريات والتنميّات.

طظا.

الشعر لغة وخطاب

د. صلاح الدين يونس

جامعة تشرين

سوريا - اللاذقية

يقول أفلاطون بعد أن طرد الشعراء من الجمهورية: «إننا نرحب بعودة الشعر إلى الوطن، إذا أمكن إيراد بينة على لزومه للدولة الحسنة النظام، لأننا نرغب في أن نسر بالشعر، فالشعر مفید علاوة على كونه ساراً.. باعتبار علاقته بالحكومة والحياة الإنسانية.. يجب أن نتبع الشعر الذي نعتقد أن في اقتباسه اقتباس الحقيقة والصلاح لأنه إذا ثبت أن الشعر كما هو سار، كنا راضين»^(١)

المأساة التي أثارها أفلاطون منذ عشرين قرناً، مسألة ما تزال قائمة. تثير من الجدل والجدال ما هو كاف ليؤهلها ظاهرة معاصرة. وقبل أن تدخل في المشكلة في مستواها المعاصر، نذكر بأن القرآن الكريم كان قد أثار المشكلة محدداً موقفه من الشعر و الشعراء على أنه قوة معرفية من الممكن أن توظف في خدمة الدين الجديد أو أن تكون عائقاً يانعاً، مشترطاً التزام الإيمان.

الإسلام والشعر- الحدود والتمايز:

إن موقف السيد الرسول (ص) من الشعر موقف سياسي وعرفي، الأول أراد أن يخرجه من الدوحة الفنية- الفن الخالص- إلى الدائرة الوظيفية- الشعر

أداة في نشر الوعي والعقيدة - وسياسي لأن أراد حشده ضمن الفاعلية اللغوية المكثفة من خلال "النص" وـ"الحديث" ليكون بهذه الأدوات منهجية التوحيد في مقابل تراث من الوثنية الشفهية والتوحيد المسطور في بعض أمكنة الجزيرة العربية كالنصرانية في نجران واليهودية في اليمن.

أثار الذهن البلاغي العربي القديم هذه المسألة كما أثارها النقاد الغربيون منذ عصر النهضة وما يتلوه ولعل عبد القاهر الجرجاني (٤٧٥هـ) في كتابيه الشهيرين/ *أسرار البلاغة*/ و*دلائل الإعجاز*/، حاول جاهداً أن يدافع عن الشعر أمام تقدم النثر - لغة الفلسفة والثقافة التركيبية - على أنها ثقافة خارجية. ولم يكن الجرجاني أو غيره بقدار على المواجهة مع التركيب الجديد إلا من خلال الاعتصام بالثقافة النصية محاولاً إعادة المسألة إلى ساحة (النص) والبدء من تحسين مستوى الشعر كعلم قادر على الاستمرار... وهو إذ يدافع عن الشعر إنما يدافع عن أمرين:

الأول: ثقافة الداخل وهي ذات السمة الأحادية. والثاني: الدين وصفه متولاً إلى العالم عبر لغة شعرية.
رغم إشارة القرآن الكريم الواضحة إلى النسق الأكبر من الشعر على أنه في الطرف الآخر النقض فإن الجرجاني طرح المسألة المحتلة.

إعجاز النص في داخله أم في خارجه؟

يقول الجرجاني: (إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن فانظر أى رجل تكون إذا أنت زهدت في أن تعرف حجة الله تعالى وأثرت فيه الجهل على العلم وعدم الاستبانتة على وجودها وكان محلاً ذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذي يشك أنه كان ميدان القدم إذا تجاوز في الفصحاحة والبيان.. ثم بحث عن الملل التي كان التباين في الفصل وزاده^(٢)) إذ إن المسألة عائنة إلى العصمة. فلقة النص لغة الأعلى يلقنها الأدنى لستيمبر ويؤمن.. وهو إذ يرى هذا الرأي إنما يقع في مأزق لا يعرف حدوده. فالنص (نشر) وليس بشعر.. والشعر في مواجهة الفلسفة (النثر) فالربط بين الوصول إلى حجة الله على الإنسان وبين الاستعانتة بالشعر كمنظومة لغوية يكون قد دفع عن الشعر حجة وأضاف عليه حجة بديلاً.

من الواضح أن الشعر عند الجرجاني نسيبي ومطلق. نسيبي حيال "النص" ومطلق تجاه "النثر" الفلسفية. ففي الأول الشعر وسيلة الانتظام بثقافة الداخل "الإسلام" وفي الثاني وسيلة لمواجهة الخارج.

موقع الجرجاني.. في إنقاذه من قدر الشعر تأسيس على فكرة النص (سورة الشعرااء) على أن الشعراء هم الحامل الثقافي لجتماع القبائل.. والوثنية. وعندما يدخل الشعر في تركيب الثقافة الجديدة (الإسلامية- دولة الخلافة) لمعد الشعر فعلاً خارجياً وخاصة في موضوعاته المستحدثة.

والجرجاني نفسه يطلي من قدر الشعر على أنه العنصر الأبرز في الثقافة الداخلية (العرب والإسلام) وهو يواجه ثقافة التركيب الطارئ (الانتلوجنسيا). دولة الخلافة العباسية والمتبوع لأثر الإمام عبد القاهر يرى أن "النص" ذو إعجاز داخلي لا يحتاج إلى وثيقة تبرر هيمنته وسلطته البلاغية والروحية، أما الشعر فإنه يحتاج إلى موقف من خارجه ليبدو مقنعاً (معجزاً). وهو تقبل الناس لهم ورفضهم كذلك... في النص وحدة الإعجاز.. النص مشروع متكامل لا يقبل التجزئة كله بعنزة واحدة بل أغبياءً. معرفياً.. أما الشعر فهو مستويات في لغته وموضوعات ناظمية يقول مقارنا بينهما. النص:

«إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن.. وكان محلاً أن يعرف كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجروا في الفصاحة والبيان».

ولعل الانتقالية النوعية التي حققها الجرجاني في تفكيره البلاغي هي تحديد مستويات الشعر التي في ارتقاها تنتهي إلى اللغة.. وأن "النص" في معجزة له من التمايز والخصوصية ما يسمح لنا بمقارنته لحدود الفن. فكلامها «ذو لغة» لا تراد ألفاظها لنفسها إنما تراد لتجعل أدلة على المعانى» (٢)

وقد أثار الجرجاني مشكلة على حد تقييق من الأهمية وهي قوانين النحو التي يبعدها الواقع المستقر لوعي الجماعة والتي على أساسها تنهض اللغة بوظيفتها الاتصالية على المستوى الوظيفي. والأخر الإبداعي، فهو في نظريته التي حاول إنشاءها كحال توفيقية بين دارسة الشعر والمسائل اللغوية المتعلقة بنظام التركيب ينتهي إلى الاعتقاد إن (النص) معجز ببنظمه على أنه مفارق لنظم النصوص التي تقدمت عليه متوسلاً بمقولة أساسها صاحب "النص" جل شأنه أعلم من منشئ النصوص الأخرى..

وهذه قاعدة يبدأ منها ليميز بين الفكر «كمنظومة ثقافية» وبين النظم كمقولة جمالية.. فالشاعر متميز على الشاعر في إجراء اللغات كمادة متميزة بين مكhanات متعددة متباينة..

«الفصل بين المعنى والنظم لا يكون لإحدى المبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها» فالقولية السحرية للغة "النص" وللغة "الشعر" ترتد إلى النظم وحده. فلا تصور لعقل أو اسميان عن سحر وظيفي إلا إذا «ألف مع غيره»، كما في قوله تعالى:
«اشتعل الرأس شيئاً». (٤)

- حدود الشعر حدود اللغة:
بين طبيعة اللغة الشعرية وطبيعة الشعر نفسه:
في الأولى يبدو الكلام إحدى المميزات الأساسية للوجود النوعي للأدبي، وفي

الثانية تبدو المقوله الجمالية أبرز الخصائص الدالة على إنشغال الأدمنى بما هو خالد وقيمي يمنع الإنسانية سموها وبقاءها، يقول أندريه جيد «الشعراء أعنوا الإنسان على أن يحقق لأول مرة في التاريخ وجوده.. يسخرون الكلمة لما هو باق «وما هو ذو قيمة للبشر».

إن أسس تركيب الكلام وجه خارجي للغة.. في الشعر انكشاف، انكشاف الواحد متصلا به العالم منفصل.. الحوار ووحدته أساس الوجود النوعي.. لنقرأ مقطعاً للشاعر الألماني هيلدرن⁽⁵⁾

«تعلم الإنسان كثيراً
ومن أرباب السماد
وقد كنا.. حواراً

وكنا قادرين أن يسمع بعضاً لبعض»

«منذ كنا حواراً» إشارة إلى بدء المواصلة المعرفية بين الأطراف وهو يشير بها إلى اللغة الاجتماعية الصرف المستعملة نوعياً لازماانيا على اللغة الفطرية.. لغة الحوار.

لغة التاريخ الاجتماعي، عملاً ومعرفة، هي غيرها لغة التاريخ الطبيعي، لغة السديم بين الإنسان وعالمه الداخلي (الكلام الدلالي الداخلي) والخارجي لغة الانفصال عن الطبيعة.. وهذا لا يعني أن ظهور العالم متحضر ووجود الآلهة ناتجان عن اللغة إنها معاصران لها.

وعودة إلى / هيلدرن / فمن قصيدة ذكرى:
لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء
في الزرقة الحسنة هنالك يزدهر برج الكنيسة بسفتها المعدني
الإنسان موفور المكاسب⁽⁶⁾

ومع ذلك فهو بحاجة من جهة إلى الشعر طالما هو مقيم على هذه الأرض..
يبدو أن هيلدرن يتخذ من الشعر وسيلة أكبر من الوسيلة التي رأى فيها الجرجاني وظيفة الشعر، فالشعر عنده تأسيس بالكلام، أي هو كتاب التاريخ البشري، (الجمالي يكتب التاريخي) لأنه أوثق صلة بطاقات الإنسان الروحية وأقدر على نشر فضائه النفسي.. وهذا الأساس يبدو متيناً صلباً لأنه يقوم على التوابل في حين تقوم لغة التاريخ الاجتماعي السياسي على الانقطاع، لغة المجال لغة مستترة مصطلح عليها، هي أيضاً لغة من لغات التاريخ.

يقول «أندريه جيد» بالعواطف الجميلة يُصنِّع الأدب الفاسد الرديء⁽⁷⁾

من هنا؛ مشكلة الرديء في الفن ودوره في التاريخ..
والخلاف يفضي إلى مواقف منسجمة أو متباعدة لكن الإنسيجام في الشعر يتولد من التباينات.. والعالم يتكون من العناصر المقابلة (الثنائية) يقول رومان ياكبسون / قضايا الشعرية/، الشعر، الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرياً ومفاجأة.. بقدر ما تكون منفردة فإنه يبهر تناسباً خفياً.. إن الحد



الذى يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدو. الإدارية للصين. فمن العسير تمثيل الحدود الرا Isaخة للشعرية عصر ما. حتى لو تمكن النقاد من اكتشاف نعطيته الأسلوبية، فالجد الشعري وهى كنسق من السراب كلما فاربت باعدك سره مانحا إياك مجاله ورونقه.^(٨) لقد أدت السيتاما دورها إذ أبانت عن اللغة على أنها نسق من أنساق السيميائية المكنته.

كما يبين بحث الفلك أن الأرض أحدث الأشكال العديدة المتوفرة... لكن الأرض على نسبتها، تجاه الكون امتلكت من الخصائص ما أهلها لتكون الأنفع والأجدى.. كذلك مضمون الشعر فهي غير مستقرة متبدلة.. لكن الوظيفة الشعرية هي العنصر المميز الذى يتلبى على الاختصار والتلخيص.

لقد حصر بوهلر/ وظائف اللغة في ثلاثة أساسية. انفعالية/ متكلماً/ إفهامية/ مخاطب/ مرجعية/ غائب/ لكنها انعتق الشعر في الحصر.. لأنها يشكل بأدواته ويوظف بعناصره معظم أنساقاً بدءاً من ظلال الكلمة الجمالية إلى ظلالها ضمن التركيب إلى وظيفتها الإيحائية اللغوية على أنها عنصر من عناصر تكوين النص.. يقول بودلير «كل شيء فيه دال متياذل، متضاد، متناسب» لكن التبادلات بفعل الاستمرارية تتطلب بعضها تجانسات تغنى مسارها التصويري.^(٩)

وحتى في لغة النحو الصرف على رأى بودلير «إن النحو الكامل نفسه يصبح شيئاً شبّهها بسحر إيحائه»، وعندما يحصل بما أسماه بودلير «بالجفات المصطنعة». يثير كلام الشاعر الفرنسي بودلير مسائل عديدةـ في تكثيف لفوى شأنه شأن الكتاب الإشكاليين لكل مرحلة انتقالية تاريخية. فالمصادفة مسألة متنحية أو منحيةـ على الأوجه. كمفهوم منهجه عند منظري نظرية نشوء اللغة.. وانقطاعها مع انسياقاتها التاريخي ما أسمى (بالاعتباطية) والمصادفة كشكل إبداعي لا يمكن أن يرقى إلى المستوى الفني إذا لم يكن في اللغة ما هو مقصود لذاته معد لهمة أخرى معرفية وجماليةـ إن في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبه المصادفة».^(١٠)

إن في النص مقصوداً بالضرورة وهو الهدف الأساسي لكن ما يغيب عن هذا المقصود لا يأتي بالمصادفة أيضاً. لأن المجانية التي يمنحها النص للقارئ لا يمنحها إلا لأنه نص محكم التوجيه إلى مقصوده فالنص الملىء هو الذي يمنع قارئه «المجازية».. وكثيرة هي النصوص الشعرية التي اختلف على تفسيرها وما تزال مثار خلاف (شعر / أبي تمام، أبي نواس، أبو العلاء). أو بعض نصوص النثر الفنية المعاصرة.

إن مشكلة/ الاعتباطية/ القادمة مع التحليل المثالي والمقابل يتعدد وظائف اللغة اللفظية.. لا يمكن أن تتطابق على نصوص إشكالية شعرية أو نثرية وخاصة نصوص ما يمكن أن نطلق عليها بالانتقال التاريخي كالأدب الروائي في القرن

الناسع عشر أو المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر أو النثر العربي الفنى في القرن المجرى الثالث وما تلاه كنصوص المجرى والتوجيدى وأين عربى.. ومن المكن لاتباعها إجراؤها على نصوص مرحليه / عابرة / ذات هم عاجل وذات شكل طارى: كالقطع الشعرية المستحدثة.. أو النصوص التثوية ذات الوجه الرفضى للخطبة التى شغلت بمسائل أولىق بالتاريخ منها بالأدب.

يقول غوته الألماني - «الشعر معمارية خاصة، صيغة فردية» (١١) فى مفهوم المعمارية عند غوته مقاربة من مفهوم النظم عند الجرجانى.. وهذا يشير إلى روعة الهندسة المتقدمة التى من المفروض أن يتقنها الشاعر.. ولم يشر غوته إلى موضوعه - المعرفة - كأساس آخر للشعر.. وعدم الإشارة إليها لا تعنى إغفالها عنا بل تعنى أنها بديهية والموقف الفردى.. إشارة إلى خصوصية الشاعر فى تناوله لمسائل عامة.

ولا بيتعد غوته عن بودلير القائل: «معمارية الكلمات تشكل اللغة» (١٢) فالمعمارية عند الطرفين إشارة إلى المنظم، الذى يبدو متفقاً عليه على أنه هندسة فنية تحمل جانباً معرفياً أعد مسبقاً ليحمله أو يرفضه أو يناقشه..

بينما يوضع ياكبسون الفاية من البنية اللسانية «الحلم البنوى هو ستحكم الشامل.. يخدم أنظمة سياسية متسطلة.. إن اللسانيات البنوية لا تخدم إلا هيمنة البرجوازية وتبريرها» (١٣).

مشكلة الصنعة والثقافة في الشعر:

أثار الذهن البلاغى العربى هذه المشكلة فى القرنين الهجريين الثانى والثالث- ضمن المسألة الثقافية التى كانت أوسع من هذا العنوان وهى مشكلة المعرفة الداخلية (ثقافة دينية) والمعرفة الوافدة- الخارجية - (اليونان) ولا يشيرها هنا إلا من موقع تحديد اللغة الشعرية ودورها الأدائى على المستويين الفنى والمعرفي.

يقول جرار مانلى هوينكس: «إن الجانب الزخرفى فى الشعر يتلخص فى مبدأ التوازى .. إن بنية الشعر هى بنيته (هو) المستمر الذى يمتد .. مما يسمى التوازى التقنى للشعر العربى والترنيمات التجاويبة للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليونانى والإيطالى والإنجليزى» (١٤).

ليس جرار مانلى وحده الذى يؤكّد على مسألتى التوازى والزخرفة فى بنية الشعر (لغتها) إنما يؤكّد على هذا الكثير من الباحثين الغربيين والعرب.. هذا الاتفاق هو من طبيعة النظم نفسه.. فالشعر كحد من اللغة أرقى من الحدود التى فى الأجناس الأخرى تفترض هذا الشكل أو ذاك الصنبع حتى يكون الفصل بين الشعر والنشر ليس فى لغة المجاز فحسب إنما فى الإبلاغة الموسيقية التى تتضاف إلى الخطاب المعرفى فى الشعر وتميّزه هذا التمييز..

لقد حاول الشعراء العرب المحدثون- كما برأ لهم نقاد من طبيعتهم الثقافية-

أن يقتربوا البدائل عن موسيقى الشعر بنظام الإيجاز الخاير بالكلمات أو بانفاس التعبير أو بظلل المعنى الذي يظل متوارياً في القصيدة حتى يكتشفه قارئه.. (قصيدة النثر) إلا أن الذائق العربية لم تتقبل هذا الشكل من الشعر لأنه جزء من الحداثة التي تعد خارجية إنما لأن في طبيعة النثر الفنى العربي (العصر الوسيط) ما هو أقوى على إبلاغ القارئ شعرية النثر من قصيدة النثر الحديثة.. وحتى النثر الفنى المعاصر .. فإنه يحتوى على هذه الإبلاغة وخاصة نثر الشعراء (بدو الجبل + نزار قباني) يلوى على مستوى من التوازى يكاد يعادل المستوى نفسه فى الشعر الكلاسيكي يفوق دون ريب المستوى الآخر فى قصيدة النثر ..

ومن الافت للانتباه أن الأدباء العرب وخاصة بلاد الشام وال العراق - شعراء - إذ يستقىضون فى الحديث عن موسيقا.. أو قصيدة النثر فإنما يبدأون من قطعة بين هذه القصيدة الحديثة وبين نظام الترنيم الموسيقى للشعرية الكلاسيكية .

بينما نلاحظ ومنذ قيام الشكلانية الروسية /١٩١٤-١٩٢٣/ تأكيد الترنيم الموسيقى للشعر الروسى المعاصر (حيثها) على أنه امتداد للشعر السلافى الذى يراه ياكوبسون /١٩١٦/ عاذراً إلى العروض السلافى المشتركة وهو عائد بدوره إلى العروض / الهند وأوروبا/ وخاصة فيما توصل إليه من أساسها التاريخي والمثيولوجي ولاسيما التنظيم الداخلى لشعر المنشورات الشعبية الروسية والتوازى الحالى من البداية إلى النهاية فى الأبيات التجاورة .. شعر كيرث دانيلوف نموذجا.(١٥)

الحدس الشعري والوظيفة الشعرية:

(ربط الصنعة الفنية بالرسبية الثقافية، أبو تمام، أدونيس).

إن المستوى الذى طرحة أبو تمام فى الشعر/ القرن الهرجرى الثانى/ كان مغايراً لنظام الشعر العربى لا كھيكل فنى إنما ك مصدر معرفى .. فالعصر البطولى فى الجاهلية وامتدادات فى دولة الخلافة كان رسم توجهاً فى النظم من الصعب التوجه إلى نقفيه .. لكن المرحلة الأعلى من المواجهة تمت على يد أبي نواس الذى جعل قيمة مصدر الشعر فى مفهوم الاعتراف؟؟ من أجل حرية الفرد الشاعر المتميز عن السديم البشري أو الشعراء التابع ومن أجل حرية مجتمع يكفر، مجتمع يتغاضر.

وعندما صارت هذه القضية عامة ليست خاصة. لم يعد الشعر ساحتته، تقدم النثر ليكون شاهد صراع بين عنصرين - الأول.. دولة قائمة على أساس دينى ذات مؤسسات ثابتة شمولية تطمح لتوظيف الأشكال المعرفية فى سياقها.. الثاني مؤسسات اعتراف (معارضة) تبدى اعترافها بأشكال مختلفة بهدف صيانة ما هو قائم معرفياً على أشكال ليس من ممتلكات الدولة (دولة الخلافة) أو بسبب تغييره.. والنثر والشعر فى هذا الطور لم يعودا منتجين مباشرة من

الحالة الوجودانية للفرد أو للأمة إنما من الموقع المعرفي أو السياسي ليتسلماً وظيفتها الجديدة وهي التاريخ يقول جاكوبسون «إن التاريخ لا يبدأ - سواء بضمونه أم طبيعته إلا حين يضمحل العصر البطولي الذي كان الشعر والفن قد قبساً أصلاً مضمونه من معينه» (١٦) من الواضح أن الركائز الأساسية للشعر تتوطن في الطابع القومي الذي يعد انعكاساً (تجلياً) له حتى يبلغ التجلّى درجة الامتثال لتفكير الأمة (الاعتقاد) ونهجها فيه.. الأمر الذي يؤدي إلى إضفاء الخصوصية الفنية على شعر قومي دون آخر على الرغم من الطابع السائد المشترك أو شبه المشترك بين أقوام الشرق، هذا بدوره أفضى إلى خصوصية كل عصر من عصور الأدب في حساسيته الشعرية ضمن النسق القومي الواحد الذي يملأ تصوراً مشتركاً للعالم والذي وجد في الشعر أقدر جنس معبر عنه.. تستثنى من ذلك الشعراة الإشكاليين كالمعروى عند العرب وبوشكين الروسي وبابيرون الإنكليزي وبودلير الفرنسي.. إلخ يقول هيجل «الشعر يستوعب كلية الروح الإنسانية مما يستتبع تخصيصه في الاتجاهات الأكثر تنوعاً» (١٧).

إن موضوع الشعر إذ بدا هماً فريدياً إنما هو مؤسس على عقل يتجاوز المستوى المألوف فإن ماضي الشاعر مواقعاً كانت وظيفة الشعر جزئية. إنه لغة مستعادة، وإن ماضي الشعر معترضاً يقوم حينها بوظيفتين، خلق اللغة (الأداة) في التغيير والهدم والتركيب ثم توسيع الفضاء في تصور الأمة للعالم العابر والراهن والمحتمل. ولعل من سمات الشرق، عصر التوحيد - طفيان الشعر على التاريخ فالشعر حامل لثقاقة الدولة دولة المركز (الخلافة) بينما كان التاريخ (النشر الفني) في رسالة الغفران للمعمرى ورسالة الصحابة لابن المقفع والامتناع والمؤانسة للتوحيدى والرسالة الأدبية بيد مفكرين من موقع الاعتراض.. فلغة الأول لغة المصالحة والامتثال ولغة الثاني لغة التحليل لغة الثاني لغة التحليل لغة التجاوز . للنمط السادس في الشعر والفقه وتقاليد البلاغة.

لغة الشعر وأنساق الحادة:

في إثر المواجهة المفتوحة بين أنصار الحادة والمحافظة وخاصة بعد ١٩٤٨ تلجم الحادة كمنظومة ثقافية إلى جملة من الأنماط المعرفية والأنساق التعبيرية في محاولة لترسيخ تقاليد لها اللغوية المميزة لها عن المنظومة الكلاسيكية معتمدة في هذا الترسیخ على حادة الخارج (المفهوم الأوروبي) التي هي في الأعم ما تنتج عنها، فاؤونيس رائدها يؤسس لها في قوله: «لغة الرمز هي اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، برق يتبع للوعي أن يستشف عملاً لا حدود له هو إضافة للوجود المعم، واندفاع صوب الجوهر» (١٨) وظيفة الرمز على أنه يكتُف لغة الشعر ويتجاوز علائقه الحسية ويعمل على تنوير العمل الأدبي وإكساب المعنى سحر الطرافاة على هيئة نوعية متفردة ولعل رأى كوليريدج حول الرمز الشعري الذي «يتميز بشفافية الخامن-

النوعي - أو شفافية العام - الجنس الأدبي ..» يوضع السبق الأوروبي في تحديد
وظيفة الرمز الشعري .. ففى قصيدة بودلير الكاتبة والمثال:

حين يهمي المطر المنهر الوصول

يهمى بزخات

يصبح كالقضبان فى أحد السجون

عبر متأهله

وفى قصيدة السباب (المطر) رمز يواجه أ Fowler القمر، الكفاح العിشى المطر
حالة الوحدة والضياع. تغريبة الإنسان تمرره لتخطى عبودية العزلة. أما فى
النست العېشى فتجدد الشعر يدخل طور الادعاء بالوحدة بين ذاتية الشاعر
وموضوعية العالم الخارجى هذا الإدعاء تزعمه لغة الشعر فى موقع مدهامتها
لقضايا الفرد وينفذ إلى تصويفها إذ يتتجاوز بهذا التوصيف إدراك الفرد لذاته
لأن الشاعر أدرك من الفرد العادى بمعانى وجوده المعاصر.

وإذ تلجم العېشية إلى التحطيم (التفكك) فإنما لأنها رفضية ومنطق الرفض
يعنى بشكلين: شكله المباشر الناتج عن الارتداد وعندها لا يقوم بآية وظيفة
بنائية كرفض الثقاد الكلاسيكين لمنظومة الحادثة (مارون عبود قدماء وجدد) إذ
بنيت على الفصل وإعلان القطبيعة دون المتاخمة والمواشحة مع المنظومة
المروفه كما فعل مصطفى مصادق الرافعى فى معاركه النقدية مع طه حسين
(تحت رأية القرآن). وينضاف إلى هذا موقف مدرسة الديوان (العقاد والمازني)
من شعر شوقى على الرغم من أهمية هذه المثارك فى حينها إذ قامت بدور
الزعزعه لثوابت فى الشعرية العربية والاستاذيات فى الثقافة الكلاسيكية. وإن
لم تقض إلى رؤية منهجه إنما أسست لمنظومة من التفكير المعارض.

والشكل الثاني، هو الرفض الأيديدولوجى (العرفى) الحالى للثقافتين
الكلاسيكية على أنها الركيزة والحاديثة على أنها ظاهرة الانبعاث والاختراق
والتحول وهى تسعى لتأسيس مرجعيتها الذاتية وبعد أدوبنис المؤسس
والراشد سواء فى كتابه النظرى الثابت والتحول كمنظومة ثقافية نقية أم
فى ديوانه الشعري أغانى مهيار الدمشقى.

ليس إلا جنة الليل وأشلاء يدى

في تقاطيع النهار

ليس إلا هجر تحت الجفون

كم صلنت للرب العرون^(١٩)

لغة النص الشعرى فى أغانى مهيار لغة الجمع بين التوحيدية والدهرية فى
محاولة لإعلاء الفرد الإنسان وإخراجه من مخبئه التاريخي ليواجه عالمه
الجديد، والموقف هذا مختلف عن السريالية التى حملت لغتها الشعرية إلى
القارئ موقف الشاعر الرافض للمنطق المركب (المالوف) معتمدة على العالم

المختلف في نهنية الشاعر الداعية إلى خلخة المنطق العقلى السادس - ليقيم هو منطقه الموازي لداخليته - فالرفض الأيديولوجي لم يشق كالسريالية بالذاتية للشاعر إنما شغل بالواجهة المعرفية بين الابداعية ونقضاها، لهذا استطاع أن يؤسس لنفسه.. أما السريالية فأخذت دورها المشروط - تاريخياً - وتلاشت.

وعلى النسق الصوفي تمضي لغة الشعر على هيئة الكشف والمكاشفة والتبصر والإضاءة وهي ظاهرة استنطاق (استبطان) فهي نهج لتجربة روحية في حال سعيها للإباتنة عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود العياني للأشياء.. وبعد وليم جيمس من أهم من حدد الحدود بين الشعرية والصوفية: فالإفادة الشعرية من الصوفية كانت في فكرة تجاوزية الأشكال - عدم الركون إلى التهاش منها.

أما الصوفية في شعر العرب فتبدو موغلة في تثبيت الثابت وإحالة الدينيوى إلى مرجعية الآخرى ومصادر الامتداد العقلى للفرد وإعادته إلى الركائز الأولى باتجاه عقلى يتأمل الطبيعة ليتوصل إلى الخالق (ألم تر أنا أرسلنا الرياح فتثير سحاباً فسكناه إلى بلد ميت فأخيبنا به الأرض بعد موتها ذلك إليه النشور).

ولعل ابن الفارض صاحب هذه التجربة الذى يبدو على دربه عميقاً بلغة الخطاب الشعري وعلى معرفة عريبية بسيكولوجيا المخاطب قد دفع باللغة الصوفية إلى طورها الأعلى مما أعاد المجرين من بعده في مسألة الارتفاع الفني، وقد أفاد الشعراء الحديث من المفارقة الصوفية في إحالتها على الارتفاعى الداخلى فى ذاتية الشاعر أو فى الذاتية الثقافية للركيزة الدينية فى سبيل الكشف وقد وظفت هذه المفارقة - حديثاً - في المواجهة مع الركيزة نفسها دون أن تقوم بالعملية العقلية (التحليل والتوكيد) إنما في التجاوز والتحطى.. فإذا كانت الصوفية اتحاداً بالوجود فى محاولة للخروج من العالم الراهن إلى ماهو غير مرت亨ن ومشروط.. فإن شعراء الحداثة أفادوا من هذا القلق الصوفى فى رفض الواقع العربى، السياسى منه، وغيره (الفن التقليدى) ومن الواقعية الثقافية مشخصة بالتجربة الابداعية (طور الإحياء) فخرجوها فى رحلتهم الفارجية يجربون فى أشكال من الشعر أفاد كل شكل منها من المرجعيات السالفة.. فكان كمن أثبت كروية الأرض إذ عاد إلى النقطة نفسها (الداخل) وعمل ذلك/ فى رأينا/ أن أهل الحداثة لا يحدشون بثقافة امترادوية جذرية إنما بثقافة الاعتراض التصالحى .

وتاتى لغة الواقعية منضافة إلى ثقافة المصالحة دون أن ترمى إليها.. فإعادة اللغة الشعرية إلى المرجعية الاجتماعية أحال الشعر إلى عنصر مساهم فى المنظومة ولن يمنحها فرصة الاستقبال الذى يبدو الشعر واحداً من منجزاته، فمعاصر الشعرية الواقعية يميل مركز ثقلها باتجاه العالم السفلى (التراب والماء) . ولغة الشعر يميل مركزها باتجاه العالم الأعلى (النار والهواء).

من هنا كانت المرجعية الفنية للواقعية من النوع الصل. من النادر أن تجد لغة الفن بالفارق للعادة والمتجاوز للمتخيل فمن الأدب القديم نأخذ الشعر الجاهلي / من غير المستوى الوجوداني / شاهدا على محلية التعبير و المباشرته . ولم ينبعق الشعر العربي من هذه المباشرة حتى في أرقى أطواره ، فالبحتري - رغم لغته القابلة للانتشار - لغة تنشب باتجاه مركبة الحس الاجتماعي المباشر . أما أبو تمام فتنزع لغته نحو الارتقاءية الذهنية في محاولة لتأسيس مرجعية معرفية للشعر كجزء من منظومة عقلية تفضي إلى مساحة في التفكير العقلي وليس في الحس النفلي ، ولعل المشكلة قائمة في النقد العربي أنه ما يزال في طور التصنيف والتعميم فالدكتور أمجد الطراييسى يرى (أن النقد القديم سيطرت عليه نزعة الفن للفن إذا أريد وضعه بالصطلاحات الحديثة) (٢٠) هذه المقوله تلقي من الشعر والنقد المؤسس عليه جله . إلا إذا قصد بنزعة الفن نزوع الشعر والنقد باتجاه الفراغ . لكن النص النقدي يوحى بغير هذا الاتجاه ، إنه يدل على انبعاث الفن الشعري والاتجاه النقدي من المسئولية التاريخية ، ولم نر هذا حاصلاً فالمتنازعات بين الفرقاء والتزاumas بين الفرقاء والتزاumas حول امتلاك (النص) في التفسير والتوظيف والخلاف على الخلاف والمشادة بين كلام الأشاعرة وكلام المعتزلة أفضى إلى مسافة كبيرة بين موقف نقدي وأخر .

وفي إثر ما تقدم تراكم من الشعر ونقد الشعر في مستويات مختلفة ما كان كفيلاً بتوجيه النقاد والصانعين إلى توجهات متعددة ، الأمر الذي أقصى من طبيعة الجملة ما هو سائد و مألوف في منهجهية آلية من الحذف والاصطفاء . وعلى هذا تستطيع أن تفسر مقوله أبي عمر ابن العلاء (ضاع شعر العرب أغلبهم وما وصلكم إلا القليل منه) وبإمكاننا أن نستبدل بالضياع مفهوم الاصطفاء فال الأول فعل تلقائي والثانية فعل ذوقى يقوم على المعرفة والوعي . وآية ذلك أن الشعر الجاهلي وما تلاه من الطور الإسلامي الأول . طور تواضع فيه الذوق الفني للعصر العاطفى .

يقول .. «عبد العزيز جسوس» : « مجالس الشعر الجاهلي خلفية فنية يصدر عنها الشعراء لإنتاج الشعر وتقويمه ولم يعد ينظر إليه من زاوية قيمة إلخالية إنه ثروة فنية مثالية يجب الصدور عنها في الإنتاج الجديد » (٢١) لقد أشار مفاوية ناصحاً «اجعلوا الشعر أكثر همك وأكثر أدابكم فإن فيه مائة أسلافك ومواضع إرشادكم» أشار إلى دور الشعر في المهمة السياسية الجديدة وهو في هذه المقوله لا يخرج على المنظومة السائدة لحظة استيلائه على السلطة ، فالخلاف عليها كان يفترض امتلاك المرجعيتين الفنية والعقلية على المستوى نفسه من سعيه كخلية مفترض لامتلاك المرجعية الدينية . رغم برنامجه السياسي الذى أسس للخروج من الدائرة الدينية إلى الفضاء السياسي . وقد عيز عن هذا فى غير موقع ، وفي حديث وجهه إلى ابنه «يابني أزو الشعر وتخلق به ، فلقد همت يوم صفين بالفار مرات فما رددنى عن ذلك

إلا قول ابن الإطناية:

أبى لى همتي وأبى بلاتى
وإقدامى على المكروه نفسى
وتولى كلما جئت وجاشت
لأنفع عن مكارم صالحات وأحمس بعد عن عرض صحيبح^(٢٢)
من المؤكد أن معاوية يبالغ في الدور الوظيفي للشعر في اللحظة التي
نسب إليها هذا الدور وهو لا يدرك أهمية الشعر كجانب فتني أو لعله لا يهتم به
إنما كمنظومة من الخطاب يستقوى به ويعم نفسه من خالله.

ظل الشعر الجاهلي أساساً ومرجعية حتى انتقلب العصر العاطفي إلى عصر
عقل «حتى تم الانتقال من القبيلة إلى الدولة» عندئذ بدأت لغة التفكير الجديد
تتوصل إلى مساحة من التصوير وطريقة من التناول مختلفة، ومتقدمة
بالضرورة. ولعل إشارة إلى ظاهرة أبي نواس توثق هذا الرأي.

وعودة إلى مقوله ضياع الشعر ومصونية الشعرية.. فقد قابل الضياع حذف
في نظام الجملة واستمرار في البنية، والخوف اعتراف من المبدع شرعاً ونشرأ
بمعرفة الذائق العربية المثقافية ودربتها في معارج الجملة.

وقد أشار الجرجاني في دلائل الإعجاز إلى أن «ترك الذكر أفسح من الذكر
والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما
تكون بينما إذا لم تبن»^(٢٣) يؤكّد الجرجاني هنا على الثقة بالمتلقى لأن المنشئ
إذا استوثق منه ببني نظاماً من التعبير أكمل وأوجه، أما أنه أكمل فاته يتتجاوز
أما أنه أوجه فلانه أبلغ يحرك في المتلقى خياله ويثير قدرته على متابعة
الإيحاء.

في لغة الشعر الحديث/ شكل وبنية/ تتعدد اللغة وهو يهدف إلى التنويع
وإبراز موسيقى النص والإيحاء بما وراء النص يلğa إلى التقاطع، غياب
التركيب النحوى كمنتظومة سياقية ، وبعد ديوان أبو نونيس/ مجرد بصيغة الجمع/
شاهدأ على هذا ومع غياب التركيب تظهر اللغة الشعرية على أشكال متعددة
كالتكرار في الصيغة (أيمن أبو شعر، أحمد مطر) وتكرار التركيب كليّة في
المقطع كما في شعر أحمد مطر/ السياسي/
الثور فـ من الحظيرة.

فانعقدت على الآخر محكمة ومؤتمر...^(٢٤)
أما تكرار الصور فتبعد في شعر أمل ننقل متواضعة بين استقرار الجملة
كلفة كلاسيكية وإيحاء الصور والحداثة.

الزمن الشعري:

إحساس الشاعر الحديث بالصورة الشعرية جزء من إحساسه بوطأة الزمن

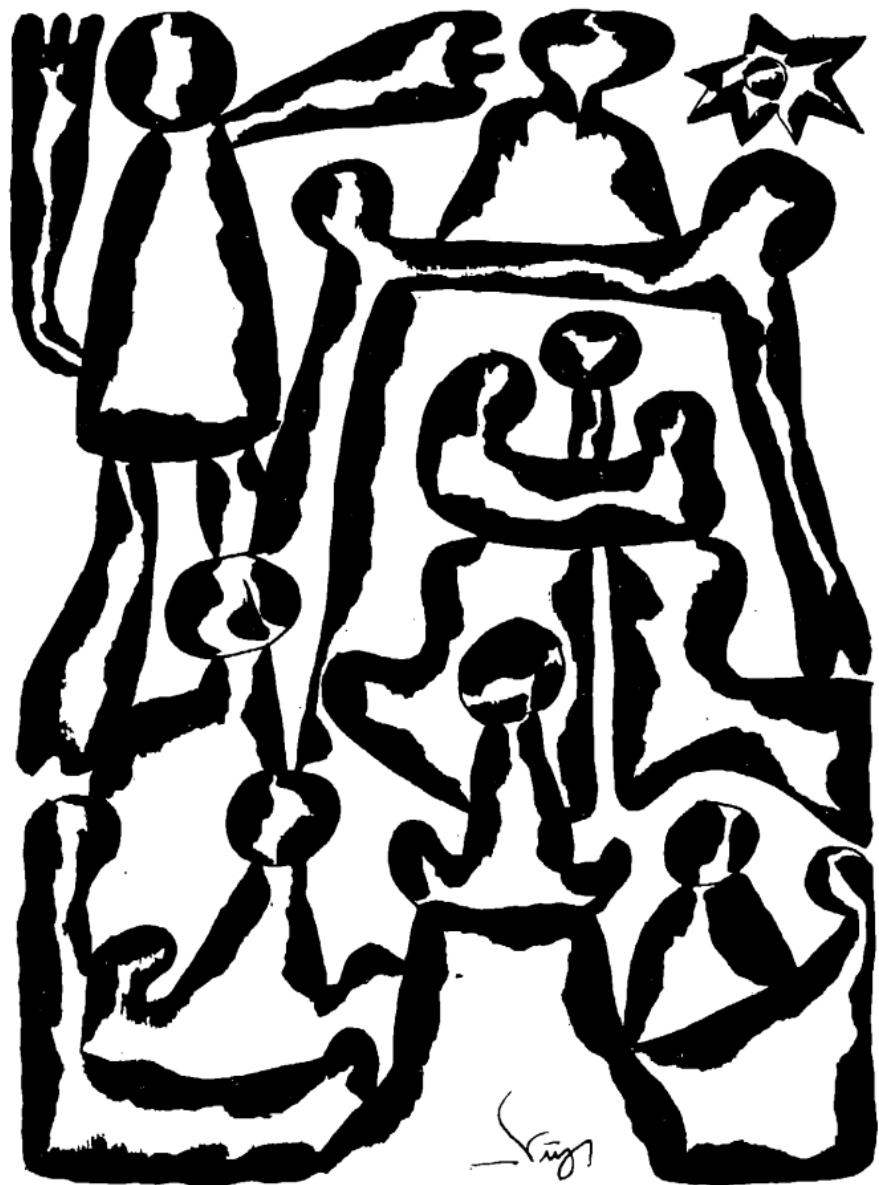
وضرورة الانتعاق منه وهذا ما يحبس الفعل في زمانه الداخلي / زمن الصيغة / عند انقطاعه عن السياق، فال فعل - رغم اختلاف الدلالة الزمنية - دليل الحركة وليس الحركة هي الفعل وإنما الفعل هو الغاية من الحركة وعليه بوسع الفعل أن ينجز الأغراض الجمالية وهو يؤدي وظيفته المعرفية وهو هنا زمن نحوى يدخل في مسألة التركيب تركيب المعنى من البسيط إلى المعقّد ومن الجزئي إلى الكل، تغيير بنية الجملة.

الجملة الأساسية ذات المعنى / المفهومي / الأحادي إلى الجملة الفعلية ذات المستويات المتغيرة .. ولل فعل زمانه الشعري لا من موقعه الجمالي وإنما من فعله الوظيفي ...

إيحاءات الفعل ككلمة مستقلة وموسيقا النص كجملة من اللفظ والمعنى. في الشعر الراكد "قدِيمًا حديثًا" الزمان في الصورة - الصيغة - ثابت لصدرها عن نظام لغوي ثابت وثقافة سائدة مستقرة، وبعد باب الرثاء والمديح المجال الحيوي لهذا الركود. وفي الشعر الحر - الوجوداني قدِيمًا، المعارض الحديث، يظهر جمال الزمان في القلق المستمر بحثًا عن الامتلاك والاهتمام، فainما وجدت الفعل / فرداً مبتسراً في خارج النظم فالشاعر الفرد الأول (الشاعر في ديوان أغاني الحياة) وإن وجدته منضوياً في النظم فهو الشاعر - منتميا - بقوة الداخل قابلاً أو بالخارج منتمياً. لكن الزمان في الصفة يميل باتجاه الزمن الاجتماعي (قوة الدفع الكلية إلى الداخل) فكما هي جزء من التركيب اللغوي هي جزء من التركيب المعرفي.. فمن المعرف أن الوصف بالجامد ليس من سمات الجملة العربية لكنما في الشعر الحديث يأتي كذلك صورة لردة الفعل في رفض التراكم وإعلان البدائل .. هنا تمارس لغة الحادثة الشعرية الخطاب الجديد على رأى الشكلانية الروسية "الأدب قابل للتتجديد لا بالنظر إلى كونه خيالية إنما بالنظر إلى استعماله اللغة بطرق خاصة وفي هذه النظرية يعد الأدب (الشعر) كتابة تتعلّم عنقًا يمارس على اللغة العادية إذ يحولها الشعر ويكتفها وينحرف عنها بشكل مطرد" (٢٥).

من غياب التركيب إلى اختفاء أدوات الربط:

لما الشاعر المعاصر إلى التغيير في البنية : التركيبية على أنه يواجه وضعية سلطوية محتمية بوضعية اجتماعية دينية . تعد السلطة اللغوية أهم وسائلها الدفاعية ولذا تراه ينشيء التركيب الجديد بل أشكال التركيب الجديدة ضمن فضاءات نصية ليست منطقية لصدرها عن فضاء نفسى عنيف غير مستقر، فالشاعرة المصرية ملك عبد العزيز فى "أغنيات الليل" تمضى فى هذا الاتجاه رغم أن المواجهة مع البنية الكلاسيكية فى مصر على يد شاعر مقامر ليست متكافئة فالذوق العام فى مصر والشام يميل باتجاه الموروث السائد على خلاف بلدان المغرب اليوم التى تتوجه النخبة عكس الكتلة توجهاً حداثياً.



—Vigj

قد يأشار الخطاب البلاغي العربي إلى اختفاء أدوات الربط "الاختفاء النسبي" وأنطلق عليه مصطلح / الفصل / والفصل ليس هو الاختفاء أو "الغياب" إنما أقرب الأشكال إليه.

يقول القزويني "ما تقتضيه البلاغة فنأ عظيم الخطر صعب المسك نقيق المأخذ لا يعرفه على وجهه وليس يحيط علمًا يكتبه إلا من أوتى منهم كلام العرب طبعاً سليماً ورزق في إدراك أسراره ذوقاً مسحيناً ولها اقتصر علماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصول". (٢٦) أيها السادة .. شكرأ لصبركم واحتمالكم.

يشير النص بوضوح إلى السائد في التركيب وإلى مقايرة هذا السائد، وحل النقد القديم وحتى المعاصر يعد السائد نموذجاً يقاس عليه. فالمخالفة إذاً لا يمكن أن تكون مأمونة إلا ضمن منظومة من الشعرية الحديثة الصادرة عن ثقافة الاختراق الجذرى والتغيير الشامل والتغاير المطلق مع الذات كما ارتأى أدونيس. (٢٧)

فيتبنة البيت الواحد في القصيدة التقليدية بنية مشتركة بين المحسوسات المنسجمة والمختلفة ، والقصيدة كبنية مركزية مشتركة بين موضوعات وجودانية وحياتية، وعلى الرغم من هذا الجمع غير المتجانس فإن في القصيدة الكلاسيكية شيئاً يجمع بين أطراها لا يفقدها الوحدة الجمالية كما توهم كثير من النقاد الحديث، فالشاعر الكلاسيكي يؤلف (ينظم) بين الأشياء والمفاهيم وهو في خارج النص، أما الشاعر الحديث فإن التأليف (الكتابة) عنده يبدأ من داخله لأن الكتابة تصدر عنده من صراع الإضطرابات المشاعر الذاتية بديل الأشياء والمفاهيم (السياب).

يقول أوزيبل بريوك عن قصيدة لبوشكين (كانت ستكتب لو لم يكتبها بوشكين).

فالآدب في نظر الشكلانية الروسية (تنظيم مخصوص للغة له قوانينه وبنياته) ولهذا رفضوا السيطرة المعرفية على النقد الأدبي ودعوا إلى إطلاقية الأدبي مع اللغة دون حسابات مسبقة وقد فهموا العمل الأدبي (بأنه تجميع إجراءات متغيرة الاعتراضية. إن متابعة دقique لمنجزات الشكلانية على الصعيد النظريه تنبئ عن مجموعة من المطلقات تبدو متاثرة بالاستاذية الارثوذكسيه). ومن الواضح أن هذه المطلقات تعتمد النصوص الأدبية الكلاسيكية الروسية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى وكان كل شيء حينها كان يتأسس كمقولة ثابتة في علم الأدب كما في علم السياسة. إن ما تختص به لغة الأدب (الشعر) دون غيرها من اللغات هو الأثر الإغرائي إذ تغيل باللغة العادية إلى التكثيف والتركيز والتحريض والتدخل ، أما العالم الذي تتحدث عنه وتحتويه ... عالم أعيد اكتشافه يتشخص هذا في شعر مائلى هوبكينز وتنصر الشكلانية على أن اللغة الشعرية انحراف مستمر

عن المعيار وأن هذه الانحرافات تختلف وتتأثر من سياق اجتماعي تاريخي إلى آخر.

في النثر كما في الشعر، الصوت الطليق والآخر الحبيس:

حداثة الشعر. ما بعد الحادثة - أزاحت لغة وأضافت لغات . فبعد إزاحة الوعي الفرويدي حل الدخول في عالم اللغة الرمزى الذى يؤكد على اللغة كمقروء للنص وصانعه له . ولهذا عدت الحادثة فى الشعر - أوروبياً - هي الموقف من اللغة متاثرة بكتابات كلود لفى شتراوس، ولوران بارث، وجاك لاكان . الذين قاموا بذلك الإزاحة.

أما مفهوم الحادثة الانجلي ساكسونى فهو تو دلالة زمنية (أية حركة تعيش على أنقاض حركة أخرى كالرومانسية في إثر الإتباعية على الرغم من أن النقاد الأنجلو أمريكيان قد تأثروا نسبياً بالحركات الأوروبية الحديثة إلا أنهم تعاملوا مع النص كخطوة أساسية وعاينوه من خلال القراءة الدقيقة، فالناقد الانجلي ساكسونى حساس في تبني نظريات تسمى حديثاً / ويفضل تعامله مع النص كحقيقة تتغير منهاجاً (ليفز الإنجليزى).

يلجأ الكاتب - هنا - إلى تقنية منهجة يوظف خبرته المعرفية في خطاب معوكس . إذ يعلن عن موقف رجعى خالص بتقنية واقعية يحسده عليه كبار كتاب الواقعية ، لكنه ويتحليل الخطاب يقضى النص إلى حملة ضد الواقعية، كما فعل جورج أورويل في روايته (شم النسيم) إذ تحدث مطولاً عن بريطانيا في فترة الحرب وخلالها ولم يأل جهداً بالكلام عن الغوف ، لكن الغرب عنده ظلت حدثاً لا مشكلة وجود، وقد قدم للقارئ فكرة (الهول) من خلال مشكلة فرد انكليزي أخطر ما أصابه أن بررك السمك لم تجد متوفرة المصيد ليشبّع هوايته ، وأكد أن الأزمة في طورها الأعلى تكمن في مصاعب الحصول على عمل.

من الطبيعي أن ج. أورويل ينتمي إلى ثقافة البرجوازية الأوروبية. هذه الثقافة برت إقدام أصحابها على الحرب الكونية . بلغة ليست هي اللغة المتعارف عليها وما جرّوه إلى لغة بديل إلا لاحساسه بعدم قدرة اللغة الأساس على الإيقاء والكافأة.

على المستوى العربي كثير من الشعراء العرب تبنوا مسائل عديدة في الحادثة لكنهم قدموا بهذا التبني مواقف مغايرة لإشكالية الحادثة لكن ليس على طريقة (أورويل) إنما حيث قصورهم عن إدراك أدوات التحديد.

ويعود هذا في ترجيحةنا - إلى أن الشعراء الحديث (العرب) مالوا باتجاه التحديث كظاهرة عامة في مواجهة الوضعية الكلاسيكية ولم يتمتلكوا الحادثة كمنظومة في المعرفة أو كعمل منهجي. جاءت الحادثة من غير مصدر .. وفي

غير عنوان، القديم والجديد، الحرية والالتزام ...، ومعظمها آت من المتن الكلاسيكي ... أعيد الحديث فيه كالمعركة بين الباحترى وأبى تمام، والمحقول والمنقول والدخيل والأصيل .. وهى - الحادثة - إذ تعيد إلى المتن الثقافى شيئاً من مerton العصر الوسيط والنهضة. فإما تتحكم على نفسها بالإلتباع وعدم الاستقلالية .. وكان الأصل جاء ذوره.

من موقع آخر تبدو المشكلة انقطاعاً واقعياً عن الشعر الملحمي ، فتبعاً للشعر الغنائى فالقصيدة الملحمية غنية بأحداثها ، دققة الوسائل الداخلية فى ترکيب وبناء وقد تفرض تعددًا في الوسائل الفائزية في أدوات الكشف.

القصيدة الحديثة ذات كثافة سينكولوجية (من جهة الشاعر) وذات كثافة شعبية (من جهة الموضوع) وذات كثافة لغوية (من جهة الرمز).

لماذا لم يتكون الشعر الملحمي، لماذا جاءت الحادثة الشعرية تابعة. فإذا كان النقاد يشترطون - أو - طبيعة الجنس الأدبي تشرط هي كذلك لنمو الشعر الملحمي صراعاً بين ثقافة أمن، وتشترط تواصلاً (يعنى التداخل) بين فعل إنساني وفعل إلهي فإن هذين الشرطين قد تم تجاوزهما أيضاً - أمريكيأً - من خلال الملحة بأنها قصيدة تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكي عزرا باوند يعرف الملحة (الديمقراطية) بأنها تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكي الآخر (جون شتاينبك) كيف صنع من النثر ملحمة (عناقيد الغضب) جاعلاً فيها داخلياً غير شعوبى (قومى) إنه المصراع بين من يملك ومن لا يملك.. وهذا التحول في مفهوم الملحة طفرة عند الأدباء الأمريكيان في سعي للتغيير في الأدب الأوروبيه .. وأكثر ما ينجلى عنده والت يتمان القائل : إن البطل الملحمي ليس (سوبر مانيا) إنه ... عادي... إذاً الملحة من مصراع خارجي إلى صراع داخلى في إثر هذا.. أمكننا أن نطرح هذه المسائلة... لماذا تم غياب القصيدة الملحمية - أو تغيبها - رغم العوامل الحافظة؟

تبعد - من جانب الشعر الملحمي - المسألة تتعلق بمتكلّم وبمحدث طليق والمستمع صامت فال الأول غالباً ما يكون في أزمة نفسية شديدة الكثافة تتطلب حياتياً على الأغلب في منتهى الخطورة أو كشفاً خطيراً مخلفة بهالة اللغة الغنائية في القصيدة... إن المستمع الصامت يعادل رغم صمته أهمية المتحدث تقنياً ووظيفياً - من جهة الموضوع - فإن المتحدث يرتب أفكاره ويسوق خطابه ليقنع المستمع بضمون الخطاب .. وهنا يفارق الشعر الدرامي الغنائي في مسألتين:

- الأولى: القصيدة من خلال متكلّم متكلّق تفرض وجهتى نظر غالباً متناقضتين أو محاولة من قبل المتحدث بإقناع المستمع بخطاب ما.
- الثانية: إن القصيدة الدرامية تقنياً وظاهرياً غير موجهة كما هو الحال في الشعر الغنائي لأن المتحدث يتحدث إلى المستمع الصامت ضمن القصيدة.

تستطيع أن تقول إن الشاعر يستعمل قناع المتحدث عبر تزييف تقني وذلك بإقتناع القارئ بأنه مبتعد عن موضوعه من خلال وضعه على لسانه المتحدث إلى مستمع . على أية حال إن قراءة المصيدة الدرامية تتطلب الأخذ بعين الحسبان الخلفية التاريخية للمتحدث من جهة والخلفية النفسية الشديدة الكثافة من جهة أخرى.

- لماذا الشعر الدرامي؟

ولعلنا محقون أيضاً في الإجابة عليه بأنه ليس تقنية ظهرت في العصر الفيكتوري لأول مرة بل لعل بذوره الأولى ظهرت في بعض قصائد شكسبير وبعض (سوتنات) الشاعر الميتافيزيقي (جون دن) إلا أن هذه التقنية قد وصلت إلى الكمال على يد الشاعر الإنجليزي (روبرت براوننغ) في منتصف القرن التاسع عشر وإلى إنسانها كمتهجية مهيمنة على الشعر في هذه الفترة وأهم الشعراء الذين نظموا قصائد درامية رائعة هم (فردرلورد تينيسون) (ماشيو أرنولد) (روبرت براوننغ).

بما أن العصر الفيكتوري كان عصرًا مليئاً بالحضنات الثقافية والدينية فقد وجّب البحث عن تقنية تجابه وجهات نظر سائدة أو جديدة من هنا تأتي الضرورة للشعر الدرامي فهي جزء من احتياج الخطاب الثقافي الجديد وخاصة وهو يؤسّس لدور وظيفي جديد في حرية الفرد وحرية تفكيره.

لقد أفاد الأدباء الأوروبيين من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخي على نصوص الكتاب المقدس، وهذا ما أدى بال المسيحية التقليدية التي تبشر بالخلاص الأبدي وملكوت السماء غير معجزات المسيح التي تحد نفسها تحارب الأفكار التطورية الجديدة التي هزت كيانها إضافة إلى ذلك تلك الكشوف العلمية الجديدة التي ترافقت مع المراجة من الثورة الصناعية والتي بشّرت في طورها الأول بالرفاه .. شعراء هذه الفترة عكسوا عبر قصائدهم الفنائية والDRAMATIC. روح العصر القلعة... على عكس الشعر العربي الفنائي الذي كان يعبر روح السكونية والمصالحة التاريخية بين الأطراف، نستثنى بعض الظواهر (أبو نواس، أبو تمام، أبو العلاء) المستمر مع المدرسة الإحيائية إلى اليوم.

لنأخذ مثلاً قصيدة ماشيو أرنولد (شاطئ دوفر) في هذه المصيدة يبدأ المتحدث خطابه بدعوة إلى صديقه بأن تقترب من ثافية الغرفة التي تقع على شاطئ دوفر ويدعوها إلى النظر عبر النافذة إلى أضواء الشاطئ . الفرنسي من هنا نحس فوراً بانتفاء في مواجهة قصيدة درامية من خلال دعوة المتحدث إلى المستمعة الصامتة لافتتاً نظرها إلى جمال القمر وسكنى الميناء وهدوء البحر والاستماع إلى الأمواج تلتالي وتتراجع عن شاطئ البحر مانحة موسيقاً رتيبة لا يرى فيها المتحدث إلا نفحة الحزن .. هذه التفمة من الحزن يقول المتحدث فيها

إنها قديمة قدم / التاريخ الاجتماعي طبعاً / سوفو كليس اليوناني في القرن الخامس (ق.م) قد أحس بنغمة الحزن ذاتها ينتقل في المقطع الثالث ليقول لصديقه أنت بحر "الإيمان" الذي حمى الناس قد شرح ودمر بالكتشفات العلمية الحديثة.

يريد أن يقول إنه من هذا البحر الذي اعتقاد الإغريق بأنه حمام من عالم الشر لم يكن له وجود كما أثبتت المكتشفات العلمية إلا أن اليونانيين قد حموا أنفسهم بفكرة الإيمان ضمن جهلهم كان (من المجهول بالعلوم) إيمانهم ومن وإيمانهم كانت حضارتهم. ومن هنا يدعم المتحدث صديقته الصامتة إلى أن يكوننا صديقين العالم الذي حولهم خال من آية قيمة إنسانية وجمالية يكرر دعوته لها بقوله فلنترك جيوش الجهلة تقاتل ليلاً...

الهوامش

- ١ - أفلاطون - الجمهورية.
- ٢ - دلائل الإعجاز - ٨ - ٩.
- ٣ - دلائل الإعجاز / ٥٥٢ - ٤ - الدلائل . ٢٥٨
- ٥ - هيلدرولين - شاعر ألماني / ١٧٧ - ١٨٤٢ / مجلد / ٤ / من ١٦٢ .
- ٦ - المصدر السابق، قصيدة ذكر مجلد / ٤ / من ٦٣ .
- ٧ - باريس / ١٩٢٢ / أندريه جيد - دوستوفسكي من ٢٢٢ .
- ٨ - رومان ياكبسون - قضايا الشعرية ترجمة محمد الدالي - المغرب من ١٩٨٠ .
- ٩ - المغرب - ترجمة محمد الولي من ٩٠ .
- ١٠ - المصدر السابق من ٧٩ .
- ١١ - غوت... .
- ١٢ - بودلير... .
- ١٣ - Pragois - Sw - 11 - P - 535 .
- ١٤ - جيرار مانلي هوبكنس ١٨٤٤ - ١٨٨٩ .
- ١٥ - R - Jakbson - Diologus Flamiron. Paris 1980 - .
- ١٦ - الشعرية من ٤٢ مصدر سابق .
- ١٧ - مترجم إلى الروسية .. من ٢٠ - الشعرية .
- ١٨ - ألونيس .
- ١٩ - أغاني مهيار الدمشقي من ٩٧ .
- ٢٠ - نقد الشعر .

- ٢١ - عبد العزيز جسوس ، نقد الشعر عند العرب، المغرب مراكش ١٩٩٥ -
ص. ٨١
- ٢٢ - الكامل للمبرد ص ٣٥٢-٣٥٣.
- ٢٣ - نقد الشعر لقدماء بن جعفر ص ٨٠ - ٨١.
- ٢٤ - دلائل الإعجاز - مصدر سابق.
- ٢٥ - رومان ياكبسون الشعرية مصدر سابق.
- ٢٦ - القرزويني الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٤٦ دار الكتاب اللبناني.
- ٢٧ - أنطونيس محاضرة حول الحادثة جامعة تشرين ١٩٩٢.



الْقَهْوَةُ

محمود الأزهري

كلهم كتبوا قصيدهم وماتوا
القيامة بين يدى أسوقها بعضاً كثیر ينام على أريكتين مرهقتين في مجلس
الشعب

هل شرب محمد عبده قهوة الغوازى؟
ما عرفتني حق معرفتني أو ثامت على إسفنجة روحى
إنتى لفني عينيها أشد هياما
كأس يعبر عن نزوة
هاجس جنازة جديدة
الحلوة ليست إلا صحراء فقدت عفتها
فإذا نزلتنا عليها الماء اهتزت وربت وأثبتت
من كل ما يثير تقرزكم زوجين، من كل ما يثير نظام
المغول البغي حدائق من بهجة وسوار سجون
مبسوط فوق خدتها اليمين كما لو كان الله قد أجلسنى في الفردوس الأعلى،

ونزل لى عسلاً من عينيها،
غطاني بظلال من أهداب وحنين
لماذا تلعننى البلاغة القديمة؟
خدها الشمال كالشفق

وثيرها عبق

وساقها إن دق فى قلبى صدق
أنا قلت فى وردة قديمة وبسبب من سلوکها
المشين : أنا سوف أجهز لى جهنم صغيرة على مقاسى
يا أولادى
دمكم فى المخنة قبل دمى
وأنا أفديكم بكلامى

هل فرنسا ساجان هي التي نقلت مرض السرطان للسيد الرئيس مما جعله
يعيش مائة وخمسين عاماً إلا سبع سنين دون أن يتتبه كيف أكتب قصيدة
يستوى فوق سرتها العرش العظيم.
وما كان لي أن أخوض في مسألة تخص التاج لولا أن لها بحراً بين ساقيها لا
ي肯 الخوض فيها متابعة لنبي كان له موقف واضح وصريح ولاريب فيه ولا
يحتاج إلى تأويل أو سفسطة من دلال النساء
أه يا ربى كم امرأة في القناري عليهما إلدورا الشهيرية
الآن في الساعة الواحدة بعد الألف من ليلة سوداء
لم تطلع عليها شمس، ولا قصيدة عمودية تخفف ثيرة
التشاؤم، وتصلى ركعة لله الأعز الأكرم ، حتى لا يكون العالم كله على أفجر
قلب رجل شاعر.

الحداثة وإشكالية العولمة

هاني نسيبة

حول "الحداثة وما بعدها والعولمة"، عقد في مجمع الفنون بالزمالك عدة لقاءات وحوارات شارك فيها نخبة من المثقفين، أبرز ما في هذه اللقاءات هو "حوار المائدة" حيث يتجاذب المتحدثون أنفسهم بعد انتهاء كلماتهم، تثير هذه الموارد النقاشة والفنانة التشكيلية: فاطمة إسماعيل.

وفي الحوار الآخر شارك كل من الاستاذ: السيد يس و الفنان عادل السيوسي والناقدة فريدة النقاش . في البداية تحدث السيوسي عن ما بعد الحادثة في الفن، موضحاً أن صورة العالم بدأت بداية متناقضه.

فقد كانت أول رسم وجد في العالم في الكهوف وهي عبارة عن كف يد، ثم كان تدرج الفن ببطء شديد حتى عصر النهضة، إذ انفجرت مدارس جديدة في الربع الأول منه مثل التعبيرية، والرسقليية، والتكميلية، والدادية وغيرها وهي تكون في مجموعها ما نسميه: بالحداثة.

وعن مصطلح "ما بعد الحادثة" أضاف عادل السيوسي: أنه خرج من العمارة ولم يخرج من الفن التشكيلي، مفسرا ذلك بالأسلوب الأحادي الذي كان سائداً في العمارة ...

ثم تطرق إلى قضية التبعية في الفن التشكيلي المصري ويعيب عليه هذه

التبعية للأخر ، وأن الحركة الفنية في بلادنا حركة إدارية ومؤسسات وظيفية ليس إلا ... وأن التأكيد على الخصوصية هو شرط الحصول على العالمية، ضاربا المثل بالفن التشكيلي المكسيكي الذي وصل إلى العالمية منذ عشرينات هذا القرن وذلك لأن هذا الفن حافظ على خصوصياته.

وفي نقاط حدد عادل السبوي أزمة حركة الفن التشكيلي في بلادنا : اعتمادها على مؤسسات ذات عمر قصير - الاعتماد على المنتج الغربي - عدم إبراز خصوصية الفن التشكيلي العربي الذي هو سبيلنا وفرصتنا للمشاركة في الواقع الجديد واقع ما بعد الحادثة.

ثم تحدث الأستاذ السيد يس أحد القلائل الذين يقتربون جدا من هذا الطرح الجديد دراسة وتحميسا موضحا أن الموضوع المطروح موضوع معقد وفيه تجريد، وأننا مازلنا في مرحلة تبين ملامح هذه المرحلة الجديدة وأن تقييم لها في هذه المرحلة هو نوع من التعجل ثم تحدث عن المصطلح مفرقاً بين MODEFNITY بمعنى الحداثة كمشروع متكامل و MODENISM بمعنى الحركات الطليعية في الأدب والفنون.

وعن مفردات التموج الحادثي مشير السيد يس إلى العقلانية، الفردية والنظرية الخطية للتاريخ الوضعية مشيراً في الأخيرة إلى قول دوركايم الشهير: على الباحث أن يدخل إلى الظاهرة متحرراً من أهواته وذاته. وهي الموضوعية في البحث التي فندتها العالم السويدي "ونبرد بردان" في كتاب مفضلة أمريكية حين قال: الموضوعية أن تعرف بذاتيك.

ثم أضاف الأستاذ السيد يس إلى أنه ثمة جدل شديدة به: تيار يثار عدمي ينكر التعليم ويتنسم بالتشظي والغوضى.

وتيار إيجابي يؤمن بالعلم وينكر الانساق الكبرى الكلية والجمود الأيدولوجي. ويدرك في هذا السياق كلمة "ليوتار" الشهيرة "نحن في حاجة إلى أنساق فكرية مفتوحة .. وهو نفي للنظرية "الوظيفية في التاريخ" وعن التنوير ونقد ما بعد الحداثة له، يقول السيد يس:

النقد ما بعد الحديث للتنوير أنه يلغى الخصوصيات الثقافية كلها .. وفي العالم الثالث بالذات. وعن موضوع العولمة قال السيد يس: إنه مع تطور النظام الرأسمالي وعولمة الاقتصاد والسعى نحو عولمة الثقافي تبرز الخصوصيات الثقافية وأن مرامانا حول العولمة يجب ألا يكون حول قبولها أو رفضها: لأنها عملية تاريخية غير قابلة للارتداد بدليل نقاش العالم كله على الانترنت .. وأننا يجب أن نستعد لهذا المناخ العالمي الجديد بمقومات الحوار والقدرة على إثبات الذات عن طريق تقادها أولاً ثم نقد الآخر.

وقد أضاف السيد يس إلى أنه لا يوجد فاصل معروف بين الحداثة وما بعد

الحدثة مشيراً إلى قول فريديريك جيبسون عن ما بعد الحادثة التي يسمى بها الحادثة العليا، إنها البنية الفوقيّة للمرحلة الرأسمالية الراهنة، بينما يرى هابرمان أن الحادثة مشروع لم يكتمل بينما يرى بيل نهاية الأيديولوجيا والحداثة.

ثم تحدث الاستاذة الناقدة فريدة النقاش، التي أبدت في بداية كلامها ملاحظتين على كلام السيد يس:

أولاًهما: أن الماركسية ليست فلسفة مغلقة لأنها فلسفة الجدل والdialectik، وأنها لم تذكر الروح أو الدين بل انكرت الخرافات والاستطورة والتفكير الغيبي السحرى. وثانيتها: أن التنوير لم ينبع فقط الرأسمالية وتعديها ولكنه أيضاً أنتج المركبة الأولوية.

ثم بدأت الاستاذة فريدة النقاش تعريفها للحادثة في الفن بأنها: ميلاد الفرد تعبيراً عنه وتحرراً من سلطة الجماعة. ثم تحدثت عن رحلتنا مع التحديث والحدثة باذنة من العالى والثورة الصناعية التي خلقت سوقاً مندمجة للمنتجات والعمل والوسائل التي تخلق خلالها الاستلاب الاقتصادي الذي هو نقيس الاستلاب الميتافيزيقي، ورغم تدمير الرأسمالية لأشكال الإنتاج السابقة عليها إلا أنها ظلت تعيش في بلدان الجنوب ومنها بلدنا.

وقد اتخذت الحادثة الفكرية المؤسسة على نمو الرأسمالية أشكالاً متناقضة منذ البداية لأنها مرتبطة بالنمو المشوه للرأسمالية التي ولدت في ظل الاستعمار.. وبين رأسالية المراكز الاستعمارية وتفوز المجتمع التقليدي في مصر وجد مفكرو النهضة أنفسهم في مأزق انتهى بهم إلى التوفيق وظللت القضايا الرئيسية في الحادثة الديمقراطية - العقلانية - العلمانية. معلقة حتى يومنا هذا، وتخلق المثل الأعلى للإنسان على الأرض بدلاً من خلقه في السماء ورغم تعدد النمو الرأسمالي وتشوهه. وفي ظل العولمة المتزايدة لرأس المال أخذت الحادثة تتنج بتطورها الداخلى وقوة التأثير الخارجى أشكالاً ما بعد حادثية أو كما أسمتها فريديريك جيبسون الحادثة العليا في حين أخذت جماعات متزايدة تلوذ بالسماء وبيات مفكرو البرجوازية الرئيسية مشياً ورجال دين ووعاظ وحشرت حرية الفرد والديمقراطية والعقلانية والعلمانية فيما يمكن أن نسميه بـ "جيتو" المثقفين الديمقراطيين وبقيت كل من الحادثة وما بعدها مازقاً.

وتصنف الرأسمالية العالمية العولمة على شاكلتها مراكز مقدمة تلحق بها قسراً أطرافاً ضعيفة لم يكتمل فيها النمو الرأسمالي غالباً .. وتفرض تمطاً موحداً لثقافة واحدة تهمش الثقافات الأخرى وتحشرها في إطار غرائبي واحد، وتتصبح موضوعاً للفرجة وكما يقول محمود درويش "المغول يريدون لنا أن نكون كما يبتكرون لنا أن تكون" وأشارت إلى أن ما بعد الحادثة نوعان عولمة اقتصادية، رأس مال وسلع. وعولمة العمل أو النشر أو الثقافة التي يجب أن

يرفضها كل المناضلين في كل العالم.
وقد أشارت الناقدة فريدة النقاش إلى أن ما بعد الحادثة قد تجلت في واقعنا
الأدبي الآن فيما يسمى بـ "كتابه الجنسي" التي تقاوم حالة التشظي العام.
وفي نماذج روائية عديدة مثل شرف "لصين الله إبراهيم" وفي تعليق لها
أشارت إلى مسألة التجارة، بالدين. تجنبًا لعدم القدرة على الخوض في القضايا
الكبرى.



تعليق

ت

"كرسي" الأستاذ صلاح": ..ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية

من حيث الشكل، أعتقد أن الأستاذ صلاح عيسى، قد أحسن صنعاً، عندما تناول - في زاويته "كلام مثقفين" - موضوع إعادة نشر الدوريات الثقافية القديمة (أدب ونقد - مارس ١٩٩٨).

وظني - بصفتي أحد الذين دخلوا هذا المجال ، حيث أصدرنا المجلد الأول من "المجلة الجديدة" ، وجاوبي التحضير لإصدار المجلد الثاني - أن الأمر يحتاج، فعلاً، إلى مناقشة جادة وجدية ، تستهدف وضع الضمادات والاسس الكفيلة بتحقيق الأهداف المتواخدة والمفترضة، من هذه العملية ، ومنها - على الأقل - ضمان استمرار النشر حتى "المجلد الأخير" من آية مطبوعة تعاد طباعتها.

وعودة إلى مقالة الأستاذ صلاح عيسى وبعد نقض غبار الكلمات والجمل التي ليست على صلة بالمسألة، تستوقفنا سؤالتان، أعتقد أنهما لاب الموضع وجواهره، وصف الأولى بـ "المشكلة" ، وأطلق على الثانية "الكارثة".

أما "المشكلة" في رأي الأستاذ صلاح، فهي "تكمن في أن الطبعات الحديثة لهذه الدوريات القديمة، تصدر من دون إضافة بعاصمة ذات قيمة...." وأحسب أننا هنا أمام وجهة نظر محترمة جديرة بالنقاش ، وقد كان رأيني ، عندما قدمي المركز العربي للدراسات والنشر، مشروع ذاكرة مصر، والذي بدأ

بإصدار "المجلة الجديدة"، أن يصدر في ختام مجلدات كل دورية نتصدرها، مجلد إضافي - منفصل - يتضمن عدداً من الدراسات والبحوث التي "تحل اتجاهاتها، وتبين الدور الذي لعبته في عهدها، مضافاً إلى دراسة وافية عن صاحب المطبوعة، وببلاورجافيَا شاملة لأعداد المطبوعة، ذلك أنتى أستهدف - وأنتى هنا تتحدث عن نفسى وعن مشروعى حسراً - تقديم الدورية القديمة كوثيقة تاريخية، بمعزل عن أية دراسة أو بحث - في البداية - يمكن أن تصادر رأى القارئ.

ومن هنا، أرى أن الخلاف مع الاستاذ صلاح يقف عن حدود الشكل - نبدأ بما أسماء .. إضافة عصرية، أم تنتهي بها؟ - دون أن يتجاوزه إلى المضمون.

أما "الكارثة" كما يراها الاستاذ صلاح عيسى، فهي "تمكن في أن نجاح الفكرة، قد أغري الناشرين بالتنافس على السبق بطبع المجلدات الأولى من هذه الدوريات ... بعد أن تبين لهم أنها مشروعات مضمونة الربح" ثم سرعان، ما يخلص إلى نتيجة تنافس ما سبق، قائلاً إن هذا السباق سوف ينتهي "بان نجد بين أيدينا مائة مجلد من مائة دورية ثقافية .. ولا نجد بين أيدينا مجموعة كاملة من دورية واحدة...".

وشخصياً - أولاً - لم استطع أن أفهم: إذا كان الأمر مقرياً والربع مضموناً.. فلماذا يتوقف الجميع عند المجلد الأول؟..

ثم أنتى - ثانياً - لا أعرف كيف تبدو هذه المشروعات "مغربية ومربحة"، مجرد أن هذه الدوريات "بلا صاحب يطالب بحقوق النشر"؟ ذلك أن الاستاذ صلاح عيسى كاتب ومؤلف ، ولو العديد من الكتب، ولعله يعرف تماماً أن ما يحصل عليه المؤلف (صاحب حق النشر) يعد "فكة" بالنسبة لتكليف الطباعة.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن مجلة "المجلة الجديدة" - ولازلت، وسابقى تحدث عن نفسى حسراً - لا يزال لها صاحب يطالب بحقوق النشر (مرفق صورة عقد اتفاق مع د. رؤوف سلامة موسى، وكيل ورثة المفكر الراحل سلامة موسى).

أما عن عدم صندوق التنمية الثقافية - ثالثاً - فهو لم يصب ذهباً في جيوبى، ولم يضف أصنافاً إلى رصيدى فى البنك، إنما انعكس تخفيضاً في سعر المجلد الذى صدر فى جزئين من ١٥٦، صنفحة، وضم أعداد سنة كاملة وطرح للبيع بسعر ٥ جنيهها فقط للجزءين. هل يستدعي الأمر أن أشير هنا إلى أن مجلد مجلة "أبولو" الذى أعادت الهيئة العامة للكتاب إصداره فى أقل من ٧٥، صنفحة ببابع بسعر ٢٦ جنيهها للنسخة؟.

لقد جاء الأسلوب الذى صاغ به الاستاذ صلاح عيسى رؤيته لما أسماه "الكارثة" ليسنف ما اتسم به حديثة فى الفقرة السابقة عن "المشكلة" من موضوعية وإيجابية؛ بحيث بدا وكأنه يضرب "كرسى فى الكلوب" بدلاً من أن يقترح - مثلاً - على صندوق التنمية الثقافية (أو أى من هيئات وزارة الثقافة)

أن يتبنى هذا الموضوع ، ويعمل على تنظيمه بما يضمن استمراريته ، ويكلل وصول "المجلد الأخير" من أية دورية يعاد طبعها، إلى أيدي القراء، وباسعار معقولة، تتناسب "من يقدر" ولا تتفق عند حدود "من يربى". ولأن هذا لم يحدث، فإن الأمر قد يبدو ضرباً من الجنوح في الخيال إذا قلت إننى تمنيت لو أن الأستاذ صلاح ناشد الهيئات والمؤسسات والشخصيات العامة لدعم هذا العمل، شرط أن ينعكس دعمها تخفيفاً في أسعار إصداراتها، أو أية اقتراحات أخرى تضمن نجاح هذا العمل وتحقيق أهدافه الثقافية.

بيد أننى أحسب أن الوقت لم يفت بعد، وأظن أن صفحات "أدب ونقد" بما عرف عنها من التزام ورصانة، تبقى هي الأنسب للتوجيه مثل هذه الدعوة، وتلك المناشدة، وظني أن الأستاذ صلاح عيسى سيكون أول المؤيدين . أفعل ذلك مستنداً إلى تلك الجرعة المهاطلة من الدعم المعنوى التي تمثلت فيما قوبل به صدور المجلد الأول من "المجلة الجديدة" من استقبال رائع، أتوقف بشكل خاص أمام نموذجين منه: انعكس الأول فى ندوة "سلامة موسى والمجلة الجديدة" التى نظمتها لجنة الفلسفة (ورئيسيها الأستاذ محمود أمين العالم) بالجامعة الأمريكية للثقافة ، يوم ٢٥ نوفمبر الماضى، بمناسبة إعادة إصدار "المجلة الجديدة" (وببدو أن ظروفنا ما حالت دون مشاركة الأستاذ صلاح فيها). وجسدت الثاني كلمات الكاتب الصحفى الأستاذ محمد حسين هيكيل الذى قال لي، ضمن ما قاله فى محادثة هاتفية: "إنك تقوم بعمل عظيم، أتمنى لك فيه كل النجاح والتوفيق".

هانى عياد
مدير عام المركز العربى للدراسات والنشر

الديوان الصغير



صلاح جاهين بيننا.. عجبي

مختارات من شعر صلاح جاهين

إعداد وتقديم:
مصطففي عبادة

اختصر "صلاح جاهين" المخزون الشعري الشعبي المصري على مر العصور، في شاعر واحد، فهو وريث قرون من الوجان الشعبي الرهيف، الذي كان يجد تتحقق في مجالس السهر، والراوي المرتحل، وركزة في قصائد نابضة بالحياة تفجرت في مقدى الخميسيات والستينيات، فكان يحق واحداً من القلائل في تاريخ مصر- إن لم يكن على رأسهم - الذين عبروا عن شخصيتها الفريدة وحكمتها العميقة، إذ لم تكن الكتابة بالعامية قبل حداد وجاهين : تتعدد صيغة (الزجل) المنظوم بخصائصه المعروفة: من حيث الشكل التفعيلي المعدود والمحدود، ومن حيث طرق التفعيلة الموسيقية واللغوية ، ومن حيث الالتزام بأغراض معينة في الإنشاء الفن، (حلم سالم / مجلة فك / ١٩٨٦)

كان صلاح جاهين - بالنسبة لي - دافعى للاهتمام بالشعر العامي المصري، إذ أتنى كنت على قناعة بأن الشعر و"الشعر" فقط هو المكتوب بالفصحي، متاثراً في ذلك بدراساتي المتخصصة لغة العربية، حتى قرأت "الرباعيات" فبدأت بتفكير قناعتي تلك، هذه واحدة، أما الثانية، وكانت حاسمة في تطور علاقتي بالشعر المكتوب بالعامية، فقد أهداني صديق، "شريط كاسيت" مسجل عليه قصيدة جاهين الشهيرة "على اسم مصر" بصوت مجموعة من الفنانين، ومع أتنى قرأتها ضمن ما قرأت من أعمال للشاعر إلا أنها - هذه المرة - وهي مسجلة للسماع، وضفتني - ومازالت - في حالة وجданية شديدة الطرف، ودمعتني التعميق علاقتي بشعر جاهين بشكل ذوري، وإنني لأعد هذه القصيدة من أجمل ما كتب في حب مصر، وفهم تاريخها بتناقضاته، وأحلامه، وانكساراته المتكررة، جاهين من عشا، مصر الكبار النادر بين:

ولد صلاح جاهين عام ١٩٢٠، وبدأ عمله الصحفى عام ١٩٥٢، وتالتقت أعماله الفنية على مصفحات روزاليوسف، شارك في إصدار مجلة صباح الخير، ثم انتقل للعمل في الأهرام عام ١٩٦٤.

- ابتكر عدداً من شخصيات الكاريكاتير الشعبية الشهيرة، كانت هذه الشخصيات - الرسوم، تثير معارك فكرية وسياسية كبيرة.
- تنوع نشاطه الفني بين الشعر ، ومسرح العرائش وكتابة الاستعراضات التلفزيونية، والسيناريو والحوار لكثير من الأفلام السينمائية.
- له - بالإضافة إلى ذلك - الكثير من الدواوين منها: كلمة سلام ، موال عشان القنال، عن القمر والطين رباعيات، قصاقيق ورق، انقام سبتمبرية، بالإضافة لملحاث الأغانى ..

- نال وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.
- توفي في ٢١ أبريل ١٩٨٦.

ما اقدر ش انسی البشر متوزعین أسلاب
ملزوم أحس بالألم وأنزف قصايد نار.

يكاد هذان البيتان لصلاح جاهين، في ديوان "كلمة سلام"، أن يكونا مفتاحاً لعالمه الشعري، فهو من ناحية شاعر يورقه الإخلاص لفنه الشعري، ثم هو مواطن بعاش تفاصيل الواقع اليومي ويعانى منها، ولا يستطيع الانزال عنها، على أنه استطاع في بعض المراحل أن يخلص للناس ، فكتب قصائد السياسيّة الكثيرة وأغانيه، من خلال ارتباطه بحلم الوطن الكبير مجدداً في ثورة يوليو، التي كتب أدبياتها الكبرى أغانيات، قربتها إلى وجدات الجماهير، فكان بحق منشد الوجдан العام في الخمسينيات والستينيات ، فترة المد الوطني والقومي، ثم استطاع في مرحلة أخرى أن يخلص لنفسه وهموه وتأملاته بعد انكسار أحلام الوطن العظيم الذي أمن به، وتفرغ لتأمل عوالمه الذاتية، وذلك في رباعياته الشهيرة. يقول:

خرج ابن آدم من العدم قلت يا
رجع ابن آدم للعدم قلت يا
تراب بيحيى.. وهي بصير تراب
الأصل هو الموت واللا حياة.

في شعر صلاح جاهين ميل واضح لتقطيعه العامية بالفصحي، ولعل مرد ذلك إلى أنه بدأ شاعراً فصيحاً وكان يقلد الشعر الفصيح ويحاكيه يقول: "بدأت محاولاً تشي الشعرية بالفصحي وفي القالب العمودي ، ويعلم الله أنت ما كنت أرضي باقل من أمرى القيس لاحاكىه، ولا من المتنبي لاستمد منه النفس الشعري".

على أن هذه الفصحي ، بين الكلمات العامية، لدى جاهين لم تكن ذاتية أو مستقرة، وإنما كانت دائمة تأتي في موضعها تماماً، حتى لتبدو أنها خلقت لهذا الموضوع، وهذا الاستعمال:

وأنا في الظلم من غير شعاع يهتك
أقف مكانى بخوف واللا اتركه
ولما يبجي النور وأشوف الدروب
احتار زيادة أيهم أسلكه؟



ميلاد

بعدت ولادتى فى الزمن تلاتين سنه
صحيحت تاريخ زى السيف والسيabin
زى الشراكسه والشمعو والسلطنه
زى الخيول.. ضاعت سنتين فى السنين
القاهرة والآلف مدتة شمعدان
آدم عريض فى بولاق وحوا فى الحرير
القاهرة، والناس فى كهف الليل ديدان
آدم وحوا بيقرروا توفيق الحكيم

غاللها بشرف كرد غنت له عجم
رديت أنا من فوق بجواب الجواب
وخرجت كالعنقود من كرم العدم
قطرة حياة محلوبة من ضرع السحاب

آدم وحوا شققوني فى الهوا
زى المخدة الريش ولعبوا فى السرير
صرخت ضموا المصارحة بالحضندين سوا
ونعسست نعمت سعيد فى المهد الحرير

جدى رفع يدى بطريقه البستان
ضحك شواربه وكرمشت أركان عينيه
مولود ذكر ينشال على كفوف الحنان
محروس من الله والملائكة حواليه

* * *

يا هلتوى الطفل اللي نايم بيتسم
من خلف جدران فى العدد تلاتين سنه
هو الحزين . . . هو البدين الملحتم
هو أنا يا رب؟
والاش منش أنا



الأرض

الأرض قالت آه المفاس بيجرحنى
رديت وأنا محنى آه منك انتى آه

الأرض قالت حن
طيرتنى فتافيت
رديت وقلبي يئن
وأنا مين يجييب مغيفت
منك ومن عشقك
يا للعثمان دزتك
عمرى فى يوم ما باون

عينى عليكى سنتين
محنى عليكى أب
عييت فى بطني طين
ولغيرى عييت حب
أنا حالى من حالك
عтик على المالك
يا أرض يا فدادين

خليلك جمل يا جدع خليلك يا خلي
متبع ومشرى بحق رغيف يا تلبي
الأرض أبعد عليك والا السما قل لي
قالوا السما للملائكة واحنا لينا الأرض
يا ريتها تصبيع لنا والهم ده يولي

واسينى واسينى
يا أرض يا عروستى
عمرك ما تنسينى
ولا حضنن ولا بوستى
دانا يوم ما أنول يدك

واختتم على عقدك
الربيع يرسينى

زى الفلاحين

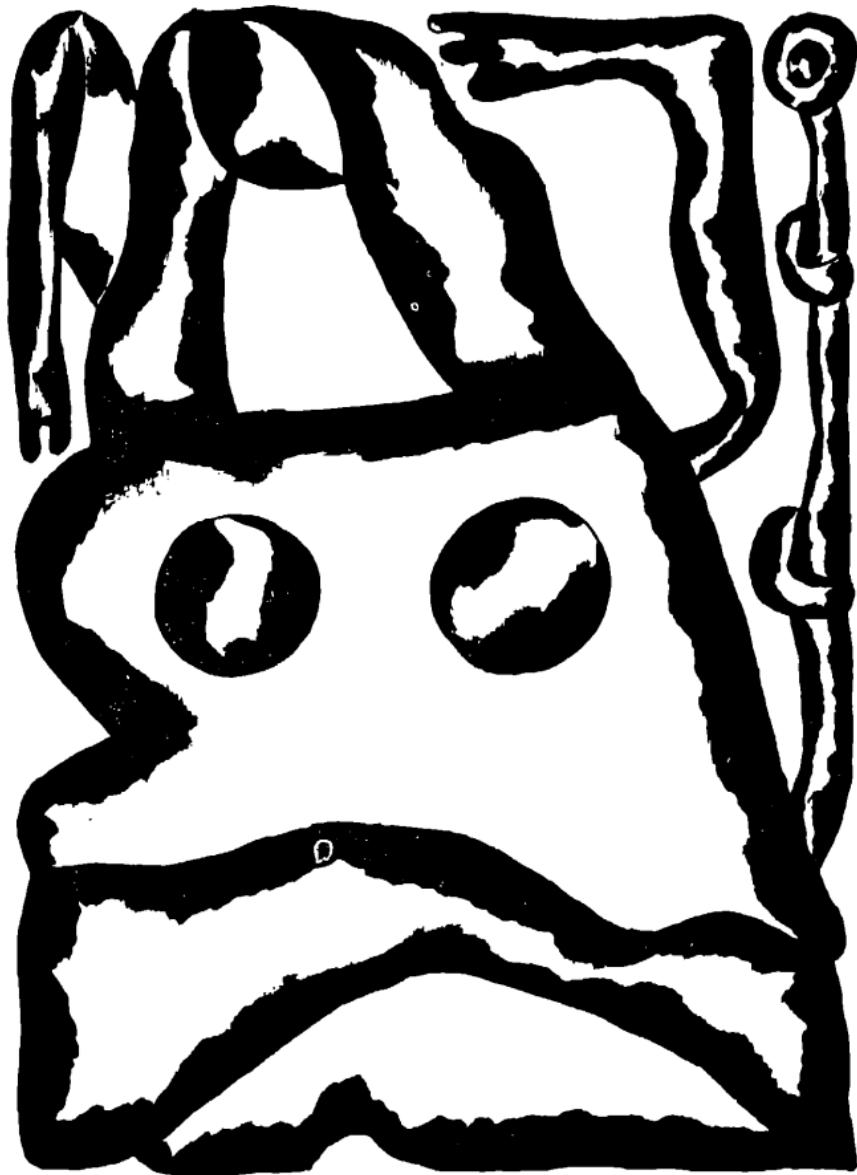
القمع مش زى الذهب
القمع زى الفلاحين
عیدان نحيلة جدرها بياكل فى طين
زى اسماعين
ومحمدین
وحسين أبو عويضة اللي قاسى وانضرب
علشان طلب
حفنة سنابل ريهما كان بالعرق

عرق الجبين
القمع زى حسين يعيش يأكل فى طين
أما اللي فى القصر الكبير
يلبس حرير
والستبله
بيعمت رجاله يحصدوها من على
عود الفقر

١٩٥١

المرافة

حلمت الليلاً، باني في موقف رهيب،
باتقول ، والكلام مني طالع نحيب...
سيادي القضاة،
دفعاعي بسيط.
كلامي ماهواش غويط، وماهواش عبيط،
بسقط،
بساطة هدوم الغلابا الفقارى الحقام،
بسقط، زى اسم صديق على شفة صديق.



بسقط زى دمعة برىء،
بسقط زى وحش جهان فى الفلاه،
بسقط زى حفنة لقيق.
سيادى القضاه، يا ذمم يا همم يا قمم يا عتاه،
دقاعى قوى،
قوى، زى صرخة غريق،
بيينده لقارب نجاه بيينده بيينده باخر قواه، للحياة

دقاعى قوى زى دعمق حديد،
قوى زى نظرة وعيد،
قوى زى تمثال الله،
قوى زى بلطة رجال الحريق فوق بيبان الحريق.

سيادى القضاه،
سيادى الكرام العظام الفخام العلاء،
دقاعى مؤيد،
مؤيد بكل الكلام العظيم،
بتوراه، بإنجيل، بعزمير داود،
بقرآن كريم،
دقاعى مؤيد بكل أذن الكنمنجات فى كل الوجود.
بكل حقيق النسيم،
بتهنئية الأمهات للعيال فى المهد،
بقولة "ياحبك" ، و"آه"
بصوت القبل،
وكل ابتسامة بحق وحقيقة،
تؤيد دقاعى،
ويارفع صباعى الضعيف وباقول كلمتى..

سيادى القضاه،
سيادى الحدادى اللي حابيه على رمتى،
ح أقول كلمتى.
لكين قبل ما انطق وأقول كلمتى..
قولولى انتوا..
إيه تهمتى.. ٤٩..

روحانية

فيك يا حديد روحانية
ان كنت مسمار، والا فاس
إن كنت مفتاح، والا بريمه،
ان كنت سيف، والا ابره،
ان كنت محركات،
ان كنت مشبك شعر،
ان كنت مروحة موتور،
ان كنت مطرقة،
ان كنت سيخ،
ان كنت جزير خرده في التراب،
فيك روحانية...
عشان ما بين الرب والحديد،
فيه ابن آدم.

من ديوان "أشعار العامية المصرية"

على اسم مصر

النخل في العالى والتيل ماشى طوالى
معكوسة في الصور.. مقلوبة وانا مالى
يا ولاد انا ف حالى زى النقش فى العواميد
زى الهلال اللي فوق مدنة بنوها عبید
وزى باقى العبید باجرى على عيالى
باجرى وخطوى وثيد من تقل أحمالى
محنبه قامتى.. وهامتى كان فيها حديد
وعينيا رمل العريش فيها وملح رشيد
لكنى بافتحها زى اللي اتولدت جايد
على اسم مصر

مصر.. التلات احرف الساكنة اللي شاحنة ضجيج
زوم الهوا وطقش موج البحر لما يهيج
وعجيج حوافر خيول بتجر زغروطة

حزمة نغم صعب داخلة مسامعي مقروطة
في مسامي مضغوطه مع دمي لها تعاريف
ترع وقنوات سقت من جسمى كل نسيج
وجميع خيوط النسيج على ثبرة مربوطة

أسمها مهمسة وإلا اسمها مشخوطة
شبكة رادار قلبي جوه ضلوعي مضبوطة
على إسم مصر

وتزن من تانى نفس التبرة فى ودانى
ومؤشر الفرحة يتحرك فى وجданى
وأغانى واحشانى باتذكراها ما لهاش عد
فيه شىء حصل أو بيحصل أوح يحصل جد
أو ربما الأمر حالة وجد واحدانى
أنا اللي ياما الهوى جابنى وودانى
وكلام على لسانى جانى لا بد اقوله لحد
القمع ليه إسمه قمع اليموم وأمس وغد
ومصر يحرم عليها .. والجال يشتدر
على إسم مصر

نهاية مصر اللي كانت أصبحت وخلاص
تمثال بديع انقلب وائفه في الطين غاص
وناس من البدو شدوا عليه جبال الخيش
والقرمن رع العظيم بقى صاج خبز للعيش
واسق محارب قديم مبتورة في أبو قرقاص
ما تعرف اللي بتترها سيف وإلا رصاص
والآخراب اللي صاب مقل البلد بالطيش
قال ابن خلدون أمم متفسخة تعيش ليش
وحصان عرابى صهل صحن جميع الجيش
على اسم مصر

والمس حجارة الطوابى وادق بكعابى
يرجع لى صوت الصدى يفكرنى بعذابى
يا ميت ندامه على أمة بلا جماهير

ثورتها يعلمها جيشها ومالها غيره نصیر
والشعب يرقص كأنه عجوز متصابي
انهض من القبر احکى القصة يا عرابي
يطل لى رافع الطهطاوى م التصاوير
شاحب ومجروح فى قلب وجرح قلبه خطير
وعيوبه مفروقين بيصبوا دمع غزير
على إسم مصر

* * *

مصر الرمال العتيقة وصهدها الجبار
والتيل كخرطوم حريقه وحيد فى وسط النار
فى إيدين بشر نعل رايحة وجایة ع الضفة
فيهم مطافى وفيهم كدابين زفة
وفيهم اللى تعالى وقال أنا حكمدار
وكل باب م البيبان مقول على أسرار
وكل سر بحريقه عايزه تتطفا
من أهل تندھلى وتقوللى تعا اتدفا
انا اللى عمرى انكتب إلى يوم ما اتوفى
على إسم مصر

القاهرة فى اكتئاب والأنس عنها غاب
من عتمة تدخل لعتمة كانها ف سرداد
أو قرية مرمى عليها ضل هجانة
الحضر م المغاربية يامر مولانا
ومصر فى الليل بتولد والبوليس ع الباب
صبية ولادة يابا ولحمها جلاب
طلع الصباح زغردت فى السكة فرحانه
على كتفها مولودتها لسه عريانه
وف لحظة كانت جميع الدنيا دريانة
على إسم مصر

مولودة كبرت وشببت فى تلات تيام
من هبة هيت.. لثورة لبى الأحلام

والعرش عام راح إيطاليا بعيد ورا البراميل
يا هلتري دي حقيقة والا وهم جميل
ومصر من إمتنى كانت حظها يسام
ظهور قميص العرق متشرم الاكمام
انا شفته عقلى برق وبدأ لصاحبه يميل
نقشت له ف قلبى احلى وأروع التماشيل
بدراعى والمطرقة وبإيدى والأزميل
على إسم مصر

من ديوان "أشعار المعاتية المصرية"

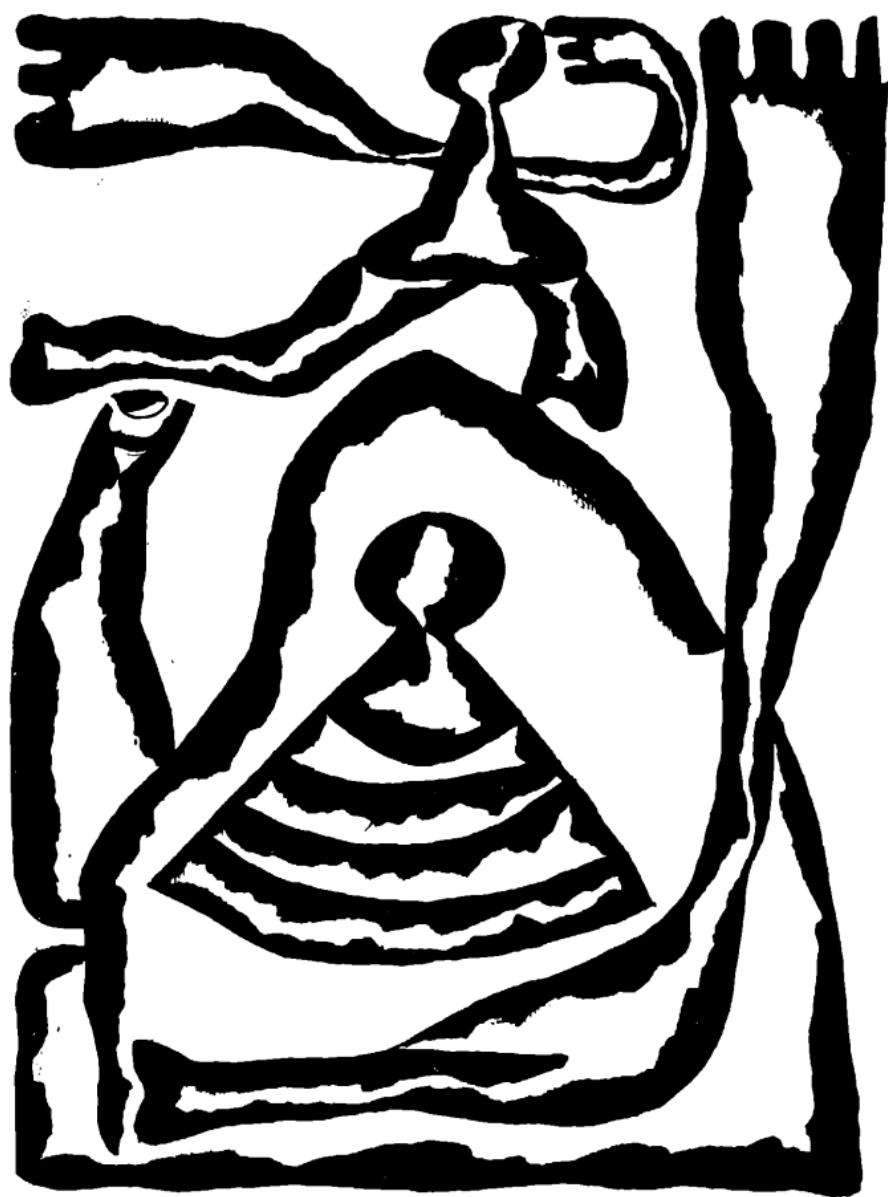
من الرباعيات

بلع غماك يا تور وارغفن تلف
إكسر ترسوس الساقية واشتمن وتف
قال: بس خطوة كمان .. خطوة كمان..
يا اوصل نهاية السكة يا البير يجف
عجبى !!

يا حزين يا قمعن بحر الضياع
حزين أنا زيك وإيه مستطاع
الحزن ما بتقالهوش جلال يا جدع
الحزن زى البيرد.. زى المصداع
عجبى !!

في يوم صحيت شاعر براحة وصنا
الهم زال والحزن راح واختفى
خدنى العجب وسألت روحي سؤال
أنا مت؟.. وإلا ووصلت للفلسفة؟
عجبى !!

الفيلسوف قاعد يذكر سببوه
لا تعملوه سلطان ولا تصلبوه
ما تعرفوش إن الفلسفة يا هوه
اللى يقولوه بيرجعوا يكتبوا؟



عجبى !!

أيوب رماه البين بكل العلل
سبع سنتين رمضان وعنه شلل
الصبر طيب.. صبر أيوب شفاء
بس الأكاده مات بفعل الملل
عجبى !!

نسمة ربيع لكن بتكونى الوشوش
طبور جميلة بس من غير عشوش
قلوب بتتفق .. إنما وحدها
هي الحياة كده .. كلها فى الفاشوش
عجبى !!

يا طير يا عالي فى السما طظ فىك
ما تفتكرش ربنا مصطفى فىك
برضك بتاكل دود وللطين تعود
تعص فىء يا حلو .. ويensus فىك
عجبى !!

النهد زى الفهد نط اندلع
قلبي انهيش بين الضلوع وانخلع
يا لللى نهيت البنت عن فعنها
قول للطبيعة كمان تبطل دلع
عجبى !!

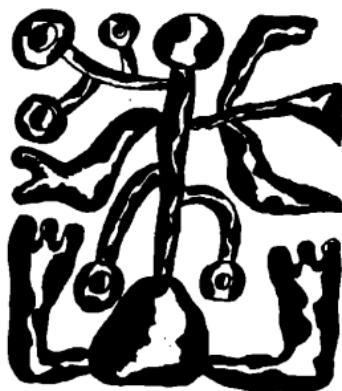
صوتوك يا بنت الإيه كانته بدن
يرقص يزيع الهم يمحى الشجن
يا حلوي ويدنك كانته كلام
كلام فلاستقة سكرروا نسيوا الزمن
عجبى !!

ولدى إليك بدل البالون ميت باللون
انفع وطرقع فيه على كل لون
عساك تشوف بعينك مصير الرجال

المنفوخين في السترة والبنطلون
عجبى !!

قام اشتغلت يا نيل في تحت الصخور
مليون بئونه وألف مليون هاتور
يا نيل أتنا ابن جلال ومن خلفتك
وليه معييبه على بس الأمور
عجبى !!

يا لى بتبحث عن إله تعبد
بحث الفريق عن أى شئ يتتجده
الله جميل وعليم ورحمن رحيم
احمل صفاته ... وانت راح توجده
عجبى !!



شبرا مبدعة

(نصوص شابة)

هذه مجموعة من النصوص الأدبية (قصائد وقصص) يسعدنا نشرها في «أدب ونقد»، لمجموعة من أعضاء ثالثي الأدب بشبرا الخيمة. وسوف يكتشف القارئ بنفسه كيف أن معظم هذه النصوص يبشر بابداع حقيقى وواعديمبدعين من الطراز الرفيع. ولأن «أدب ونقد»- كعادتها- تقتضى كل إمكانية أصيلة، فإنها تعد بان تكرر هذه التجربة فى أماكن أخرى عديدة. فمصر ولادة، كما قال الشيخ إمام. ونحن إنما نكرم أنفسنا بنشر هذه النصوص الوعادة الجميلة، مؤمنين أن ما يعتور هذه الأعمال من بعض الهنات إنما يتدرج تحت «خورة» البدائيات، التى لابد سوف «ينتسبجاها» وهو الشمس وحرارة التجربة.

«أدب ونقد»

القاهرة يتنزع أسلاءها من دمى

هانى أحمد فضل

يا هو دج الخرسانة والسوسن الماضى..
ما انتيش راضى..
على العيشة فى زنزانتك..
ما انتيش قاضى..
وفاپسى أشوف ملاعينك..
تحت أقدام الليل القبى..
والإضاءات النيون..
كان نفسى أكون..
أشطر من الشاطر حسن
وأجيبك تحت رجلى أدهشك
ما انتيش أميرتى يا أميرة الأغبى.
ما انتيش حلالى يا حرام ع الأنبيا..
ما انتيش جدارى اللي اتبنى
يسترنى م الريع المخالف
ولا انتى برضه حلمى أنا
يا عاصمة الروح والمعارف
يا مدينة مستهينة بالحياة
وبنا بتلعيين .. كورة شراب
ألف جرح فى ألف آه..
فى ألف دوامة غياب
احنا فيكي.. بس فينا لسه دم
بيرتعش جوه يدئا.. بيحتمد
غايز، إيه؟
لسه فيه.. يا قاهرة الغلابة..
لسه إيه؟
هاتلى نوحك يا ابن موال الربابة
وانجعصن ع الانترىه
مدد أقدامك.. أمامك..
واشهد العقصرىع..
احنا بيننا تار قديم

جيت معنى وجيت جريج..
مالقيتش فيها غير هديم
اسانسيرات..

بتطلع الناس الخدم على فوق
واللى فى حظه بيظلم على تحت
تبقى فوق أو تبقى تحت..

مره بانى دور لفوق..
تلقى ورتك كله شوق..
فجأة فعلك بيقى فتحت..
ما فيش رابط..

ما بين ابتداءك أنت وحدك
وانتهاءك برضه وحدك..
شيء يغطيشك..
شيء يجادلك..

ع الشر... واصطباعهم الابتسمة
افتعمالهم ميت سلام..
وانتحالهم الوسامه..
والحنون الكلام..
ياما منهم لسه ياما؟
كله دو له ولاد حرام
ولاد زناكى..

ما فيش سواكى.. حد تانى
انتى حاضنة كل دول..
وانتقى رخصة للفواني..
بس غالية ع العدول..
واننت هم.. انت كم..
ما ينقسمش..
انت جرج.. وكام الم..
انت رمش..
انت حاجة من العدم..
ماتنحكمش..
بالقانون اللي انقطم..
ما يتراحمش..
ويما نصهر اللي انقطم..
ما يتذاهش..

انت ايه؟
انت ظالمة ف قسوتك..
انت قاهرة في شهوتك
انت غادرة.. انت ناكرة
انت فاجرة في قدرتك..

ليه كده...
 يا مدينة مفترضة...
 مليانة بالدود الفقى...
 وكلكسات الزحام
 من شهقة الوعج الخفى...
 يرتعج منى الكلام
 القى نفسى ف غرفتى...
 ضيق ببى الحياة
 ألقى نفسى باندى...
 ع الرصيف عاملين حواه...
 لللى ماشى .. وللى قاعد..



للو واقفين في التوازد
 كله بامضن ليه مادد
 إيدى .. قلبى فوقها قافز
 ألف دهشة اتجمعت فوق وشوشهم ..
 لما فوجئوا بالحياة لسه فيه
 زعقت فيهم لجل .. احوشهم ..
 أوعوا .. حاسبوا .. انتو ريه ..
 آآاه .. انتو ميتيين ..
 بس .. في جلدكم ..

أثر الفراشة

صبحي شحاته

كنت أعيير متمهلاً طريقاً جانبياً مختبراً. وقت عصر بارد في مقدم شتاءٍ ١٩٨٩
 أقتربت امرأة عجوز، وقالت مشيرة إلى صنف صناديق ضخمة تحوى قمامات
 في خلفية عمارات شديدة الارتفاع.
 هنا في أحد هذه الصناديق وجدوا جثة طفل لم تمر على ولادته ساعات قليلة!
 - جثة يعني هذا أن الطفل كان ميتاً
 سالتها منفعلاً، وأردفت متهرباً من نظراتها المتفرسة في سخفي:
 - ولكن ماذا فعلوا بها هيء؟
 شعرت أنها تورطت. واستبد بها حنق لم تفلح في كبتة.
 - ماذا فعلوا بها؟! وماذا تنتظر أن يفعلوا بها؟! أخذوها إلى المشرحة طبعاً هيء.
 ماذا فعلوا؟!
 ثم انحنت مع منعطف ضيق ممتعنة حزينة.

مضيت مكتباً من خفتى التي صارت جزءاً مني! فجأة ضحكت ساخراً إذ تذكرت
 مدير الشركة الشاب. عندما سأله في بداية التحاقى بالعمل، عن الدور الذي
 ينبغي أن أقوم به. فاشار بطريقة روتينية إلى أفريز صغير خارج الحائط
 الزجاجي الضخم للمكتب قائلاً بجدية:
 - ستزيل عنه التراب!
 ثم ناولنى عصى صغيرة في نهايتها كورة من الريش الناعم!!

شرعت أكتب في المساء. متخيلاً نفسى أول من وجد الجثة في صباح باكر مصادفة. فأخذت أمام موت بلا قداسة. ورأيت الجثة ملفوفة بقمash مستعمل ومبعق كما لو أنه أخذ جانب طريق. وأحسست بأن رائحة القمامنة في صف الصناديق المتدحرجى منحني الشارع لها «طعم زيت مقى»...!

«لكن لماذا طعم زيت مقى؟» هتفت فجأة بيضى وبين نفسى وأنا أترجل صباحاً عند مقدم شتاء ٩٧ وقد سمعت قليلاً وظهر لى كرش كبعض «معلمى» السوق الذى عملت به. مما دفعنى للظن بأن سيرى من بيته فى شبرا الخيمة حتى سوق الخميس بالطريقة، سبزيل تلك السمعنة التى صارت جزءاً منى! يرغم أنه لم يوجد مشير مباشر إلا أن ذلك السؤال انفلت فجأة من رقام قديم معتم!!.. لعلى كنت أتعانى من مرض ما. مما دفع بأمى أن تحضر شربة زيت وتجبرنى على تناولها. كان السائل داخل الزجاجة لزجاً ثقيلاً ذا رائحة راكدة لم استغفها. فرقضت متسللاً.

نادت أمى على أخي الأصغر مني بأربع سنوات. وناولتها ملعة كبيرة من ذلك السائل المقزز. فازدرتها الأخرى بعادية أفزعتنى مخيبة واحدة أخرى. وراحت تلطم بلسانها بقايا السائل من على شفتيها، وتبتسم بعناد واستهتار. عندئذ انتبهت لأختى وأدركت بغضوض البداية جبها الغريب للأشياء القبيحة. رغم أنها ظلت تعانى من مرض فى سرتها دفعها للذهاب إلى طبيب تعرفه فى نهاية الشارع مساءً. وحدها. فى شقتها. حين كان يعرى بطنها - حتى بعد أن صارت فى الخامسة عشرة من عمرها - ولم تشف إلى الآن مما أدى إلى عدم إنجابها بعد الزواج - كان يتبينى أن تجرى لها عملية مرتفعة التكاليف - لا أدرى لماذا تساورنى الشكوك فى ذلك الطبيب الشاب الذى كان يعرى أخي أختى داخل غرفة مغلقة بأخر شقتها. وبانتظام.

ووجدناها فى الحمام بصحبة ابن الساكن. كان أبي القاچب يرفعها عاليًا ويقذفها على عتبة الباب الكبير. وينقض بقدميه صارخاً لاعناً. جاء مخلوق استقبحته كلها. ولا أجد فى نفسى القدرة على وصفه بمحياه بائى حال لزجاً، سمجاً، ثقيل الظل. لا يتكلّم إلا عن الكورة هو السمين الذى لا يستطيع حتى أن يسرع فى مشيه وعن النساء اللاتى هن فردة «شраб» فى قدم الرجل. قدمه طبعاً، المفلطحة النتنة. بلا جورب أصلًا.

ذلك الخنزير تقدم ليتزوج أختى يابعاً ومبركة وفرحة لم استغربها منها! - وقد صرت بعد وفاة وإلى الشاب بانسداد فى صمام القلب العائل الوحيد للأسرة -

- لم ولن أحبه
قلت لها صادقاً
إنه يذكرنى بال حاج
قالت مبتسمة بعناد

تصدت بالحاج أبانا طبعاً، رغم أنه لم يحيط ولم يقل له أحد في الدنيا يجاج! لم يكن أمامي بعد أن شربت أختي إلا أن أذعن ملأ أمي معلقة حتى نصفها وبعد محاولات زائدة معنى وضعتها في فمي، هي بط السائل مالنا فم متسرباً إلى أمعائي فإذا برأحته المقرفة المقرفة - التي راح جسدي يقاومها حتى تقيأت مقرضاً كل ما في بطني باكياً - تستوطن كل المسام وتبقى أمداً طويلاً.. وإلى الأبد!! راحت أمي تفسل وجهي متأنفة، ومقسمة، على أنها لن تفعل ذلك أبداً..

* * *

كنت أردد ذلك الصباح في مقدي شتاء ١٩٧٧ جملة تلك القصة القديمة «أحرقت تلك الرائحة عيني اللتين تتحسسان الجسد البارد باحثة عن حياة فيما أتفرج حتى الشبع، لكن وجوداً كثيفاً خلفى أعادلى الشعور بالواقع، وسمعت أصوات المجتمعين وراشى، وهي تختلط برائحة القمامنة وروح الشتاء.. أنفلت من بينهم مستندنا على إحساس بالأمان مجرد أن واحداً منهم لم يتممن بشيء». قطعت وردة من خيط ورود بطيئة النمو، عند منحنى الشارع مجرد تغيير الرائحة التي ملأتني واحتقرت داخلى متحولة إلى دم.. تبللت الوردة حال اقترابها من وجهي.. دموع؟ يا للغرابة!!! مدركاً أن الزمن الطويل لم يستطع تبديد تلك الرائحة التي تصاعدت الآن من وسط ذلك الركام القديم المقبيض، كخاصفة أحدها خفقات أجنحة فراشة بعيدة حاملة في طياتها.. سيادة المدير معرفاً بالتراب بينما أنا أزيله عنه بتلك الكورة من الريش، أفعل ذلك بتجدية مدفوعة الأجر.. تلك المرأة وهي تشیر بحقن إلى الجهة الملوثة بالقمامنة وأنا واقف أمامها أضحك ساخراً وخلفي جماعة من الكومبارس يتداولون الأحاديث عن الكورة والنساء اللاتي هن مجرد فردة شراب في قدم.

ذرج أختي الذي نبت له زيل وراح يتجلو على أربع
أكلامن القمامنة حول الجهة..!
أمي وهي تنام لمدة أربع سنوات لإصابتها بتناول في إحدى فقرات العمود
القervى..
بينما رهط من الأطباء يرطنون بلغة أجنبية ويعروون أختي ليكشفوا عن
سرتها..
وأتا جالس فوق مقعد من الورق المقوى أرسم بقلم رصاص جة وليدة معلقة
بوردة..
بينما يد تنزع أوراق نتيجة تحت ساعة الميدان..

١٩٧٨، ٦٥

وَفِجَاهَ غَامَ كُلَّ شَيْءٍ.. وَرَحْتَ أَنْتَ تَنْفَسُ بِصَعْوَدَةٍ..
 يَنْتَهِي إِلَى صَوْتٍ بَعِيدٍ.. لَا.. أَرْجُوك.. يَا أَمِي
 طَعْمَهُ وَحْشٌ قَوِيٌّ..
 وَانْكَبَتْ أَنْقِيَأُ جَوَارَ حَائِطٍ بَعْتَقٍ..
 هَرَولَتْ أَمِي تَجْلِبُ الْمَاءَ وَتَغْسِلُ وَجْهَيِّ..
 لَنْ أَفْعَلُهَا مَرَّةً أُخْرَى
 لَنْ أَفْعَلُهَا .. أَبْدَا..
 سَا مَحْنِي.. يَا حَبِيبِي..

«ذات اللسان المقطوع»

ثريا السيد على

حيينما وقعت وهي طفلة صغيرة مهملة من قبل الحياة، من فوق السرير النحاس الكبير نزلت على وجهها، وضغط فكها على لسانها، وسالت دماء غزيرة، وكان المتبقى قليلاً كى يتفصل لسانها إلى جزئين، وصرخت أمها وجرت بها على جميع المستشفيات حتى تمايل لسانها للشفاء ولكن من يدق داخل فهمها أثناء حدثها يجد القطع وأضحاً.

في كافة الاتجاهات جرت مع الأطفال وهم يدقون فوق صفات السنن المغارفة الكبيرة.. بالزلط المدبب حينما يختفي القمر من صفة السماء، وأحياناً في أوقات الفراغ.. دقاً كانه دق الشياطين، مع الأغنية الشهيرة.

«أَهْ يَا عَمْ عَمْ/ فَلَكْ خَنْقَةُ الْقَمَرِ»
 لم تعلم معنى هذه الأغنية وهي تسير خلف الأطفال ولا مدلولها.. ومع هذا طاريتها هذه الأغنية كثيراً..

«أَهْ يَا عَمْ عَمْ/ فَلَكْ خَنْقَةُ الْقَمَرِ»
 تعلمت الكلام بسرعة شديدة، لا لحبها في الحوف، ولا في اللغة ولكن لعجزها المبدئي عن النطق، تنتهت، تثنائي، ولا تعلم السبب، وتحاول الوقوف كل مرة على لسانها.

تنظر في أفواه الناس بحثاً عن من يشابهها في هذا القطع.. ولا تجد أحداً سواها تحدث.. حتى أصبحت خير من يتكلّم في الفصل، في المهد، من يتكلّم ويقرأ في كل شيء ويشترث في كل شيء..

ما جذبها فيه وشدّها إليه كان حنونا عليها كما النسمة، يحب ما تحب ويكره ما تكره، ينجدب إليها وتنجدب إليه بشيء أعمق من اللغة ومن جميع الألسن..

حسن الاستماع.. أصبحت تصيفه بالصديق، دنا منها حتى أصبح قريباً كأنه حبل الوريد.. أخبرته ذات يوم.

- أنت أحب الحياة، أحب الشجر، أحب الورد، ولا أحب الخيانة كم ذقتها، وأكره التخلّي هو الموت بالنسبة لي.

- أنت تشرثرين في أشياء كثيرة وتتحدثين في كل شيء دون ترتيب.

- أنا أعلم أنتي ثرثارة.. قليلاً.. ليس قليلاً.. بل كثيراً جداً....

لم تُحب أحداً كما أحببت.. وتعلّم كم أحببها.. في لحظات سعادتها كانت تطير معه في عالم غير أجمع العالمين.. قيضت على العالم بكلتا يديها.. قلبها معه.. رأت وهي نائمة.. في قمة سعادتها معه.. أنها تجلس أرضاً في مكان ما غريب، وكان هو يرتدى حذاء فوق وجهها وتشب نفس الألم في وجهها، حين وقعت من فوق السرير النحاسى الكبير نهضت من النوم مفروزة، باكية.. كأنها شلت على السرير.. لم تدر ما هو تفسير حلمها .. هذا الحلم لم تحك لأحد أبداً.. كان دائماً يصفها بالثرثارة حتى أصبحت تعرف متى تتكلم معه ومتى تصمت.. وكان الصمت كثيراً ، جيلاً كأنه.. جيلاً لأنه ضد طبيعتها ولأن هذا الصمت لا يحمل أى حب، ولأن هذا الصمت مصمت، صمت لم تدر ما هو الوصف المناسب له.. أرض هي أم سماء.. وقوعاً هي أم انتفاء..

سارت معه لا تدرك عن ماذا تتحدث مفهوم؟ كان الصمت هو أسهل الطرق. لم تعرف في حياتها حزنأً كهذا الحزن، وحداداً كهذا الحداد.. أصبحت صامتة ولكنها أحياناً تننس الصمت.. يوماً ما قدم لها شيكولاتة.. الإجابة بسعادة بالغة.

- ربنا يخليك وينجيك يا حبيبي.

- لا تتوقفى عن الدعاء.. كمن يجلسون على أبواب المساجد.. أحسست كان ختبراً غرس في قلبها، أحسست أنها أخطأت احتاجت دائماً أن تقطع لسانها معه، وكانت تتذكر ما معنى كلمة خنقة.. «أه يا عم عمر فلك خنقة القمر»

لم تصاحب أحداً غيره.. لم تصاحب امرأة في البيت أو في العمل أو في أي مكان آخر وكان هو الحبيب الصديق الأوحد.. والصمت جيلاً يقف فوق رأسها.

«أه يا عم عمر فلك خنقة القمر»

صوت المصفائح يدق فوق رأسها، ولا تستطيع الحديث معه ولا مع الآخرين خوفاً من فقدان لسانها.. أصبحت تصحو، تذهب إلى العمل، وتعود إلى البيت لا تتحدث مع أحد ومعه إلا بردوداً وإيجاباً صباح الخير .. هه؟ ماذا؟.. أجل.. أجل..

إلى أن وجدت يوماً ما أن فمها مغلق، وأصبحت ترى صعوبة في الحديث وفي الردود.. أصبحت ذات اللسان المقطوع ترى في أحلامها.. ذاك الحلم وتسمع نفس



الدق.. وتفهم رؤيتها بعيداً.
قمرها الذي يختفي يوماً بعد يوم وتبحث عن المبوت الذي تسمعه،
«أه يا عم عمر فك خنقة القمر»

تعديل مقصود

عادل عبد الوهاب محمد

مه.. إما تكون.. تعانى ملفوف
على جزء النخل...
تخنق أحلام الطلع البايت..
من عهد الوالى المتبددة..
أبو عقل حويط..
يا هاتصبح صورة شيخ مجذوب..
مشنوقي ع الحيط..
وهتبقى عبيط..
لوافت الفرصة المحتومة..
لوسيبت الصرخة المكتومة..
تخرج من غير تعديل مقصود..
لو دان الحيط..
إشباع تنطيط..
وامدح أمجاد الزيف يضمير..
واتقطعى ونام..
واهه كله كلام.. متعدد..
من عهد الوالى المتبددة..
من ألفين عام..
حلوه الأحلام..
لو تقدر تتحنى جدار الخوف..
من قلب الأرض المدودة..
على مدد الشوف..
وانت الملهوف..
تتحنى ف ليلة العيد الجاي..

متقوش إزاي..
وبلاش أوجاع .. منتش هاتغير في الأوضاع..
لية عايز مولد الزييف ينفخن..
ماتسيب الساقية تدور.. بالطول والعرض..
ترفع من عقرة بطن الأرض
تروى أشجار العطش المر..
من كاس السم..
ما تشيش الهم..
وتعشى ويات..
والبس هلاهيل البهلوتات..
ملعوننة يا كلمة حق صريح..
لو كنتي تسببي في الأغوات..
زمن الآثار.. بيفنني بنفحة زمن الصبر..
ع الوتر المر..
وبتفنق إيد الزييف السايد..
الومست الحر..
التعلب فات.. الكلمة سكات..
ضاعت فنوات..
كانت أحلام البنوت البكر..
نجمة بتتوضي بنور الفجر..
بتتطاخي جبينها وتتنذل..
والطلع مسلم ومدلل.. من عين التخل
عنافيدين عناقيدين.. والنار بتزيد من تحت رماد
والشوف أو تاد..
مرشوقة في عين العتمة البوار..
بتندور ع الحق المبتر..
في شهادة زور..
والعتمة حجارة بتسده.. طاقة الاحلام
والسكة ظلام.. من عهد الوالى المتبدد
من الدين عام

اغترابها في احتراقى

جمال محمد السيد

* مطر الروح قصيدة
وأنت
تقرُّ على النواخذ البعيدة
جنيه
تمشط الليل على شواطئ النهار
وأفراس دمى
فرصتها الوحيدة

.....
.....
.....
.....

* ذات مرة
كنت هنا
والحياة داخلى تنكمش
كالموت خارج وجودى
شفتائى ترتعشان
كرقصتها على حواف عيوني
تعدُّ شعيرات جفونى
حسبُ مواعيit لم أعشها
على المقاھى
وتحت الأرمقة
كلملل لـ المواريث
غير ما اتفق عليه الأنبياء
ذات مرة

كنت هنا
والشمس خارج نواخذى
تيبتھل وترافقن الأشجار
على الشباك

تركت غراب معصيتي
ينشق في وجهه البويم
ما بين عرائش الماء
وعروش الرمل
ذات مرة
كنت هنا

أذكر رقمنتها في فضاء رغبي
واحتضانى سعاء الرب

قلبي

عاصفة من ترانيم الروح

أسراب نوارس ويغام

مخطوطة على متن

وانت.. انت

صفحات

ملکی حفظاء علی عربی

لخوطي و آناد
آنکوش

العنوان

من موسی کا بسی

هل أنا ماعليه صورتي الأن

أم شخصاً كنته في الحلم

يا امرأة استحوذت على العيون

كشاذ مقطوع الأيدي والأقدام

اتتبع على أخاذيد الرمل

أثراً للنعمل

بعد العاصفة

وقبيل اختفائي !!

يا تؤام الروح
الظل .
من حولي يستمدون طاقتهم من طحنني

وما عاد في قطعتان متلاصقتين كي
أستمر في ذا الطريق
استنفر كل حواسى
والناس على جناح يعوضه يستدفون
أخصب العمر بما فقدت الأمانى من أحلامي
أطالبنى بانسجامى
ابحثى عن أحصنة
غير أفراس دمى

عاصفة

خالد سالم

في عاصفة ريح
وموج ملهوف
بين رع خوف
ما بين شطرك

بیصرخ کون
ف لیل مسکون
وحلم جدید
بیتحطم على صخرک

أنا جيت لك حاولت أعرف
جاوبتني .. مصدقتش
وما قبلتش أنا شرطك

بلاش دمعك
خداع
أنا كاتب حروف اسمك
أنا عارفك

* * *

عروسة في بحر
ينام قلبك
.. لكن عينك
بتسنني قلوب عاشقة
على شطرك

بتاخديها
وترميها
.. ما بين موجك
عشان تشفى جراح قلبك

* * *

يا جندية أنا عارفك
أنا حبك
خدعنيني
. وما قبلتني أكون عبدهك
هناك بحرك
هناك كونك
لكن شطرك بقى شطري
وهستنى كتير غيرك

لكن أنتى
خلاص نهتى
وتاه قبلك
قلوب ظيرك

إنتى وأنا

أنتى وأنا
والليل معانا يضمننا
كل النجوم ساكنين هنا
وقفت لحب ياعتنا

انتى وأنا..
 قولى للخريف بيتك هناك
 لا مش هنا
 واحنا ربيعنا فى قلبنا
 ما بيتحسبوش من عمرنا
 انتى وأنا..
 شمس فغروب
 حلم فدروب
 ماشين ووعله لوعدننا
 وإن تهنا يجمع شملنا
 إنتى وأنا..

سيد قراره !!

صابر أحمد على

تقرر رفد العضو فلان
علشان ..

بيطالب بالتحقيق
ولأنه كمان

مش راضى جنابه يطاطلى
ويبيوس على إيد
الوهم الديمقراطي
موافقون ؟؟

موافقون
وقانون محتاج لقانون
وقانون محتاج تعديل

تسقيف
تهليل
تطبيل
والناس دايقين الذل
والناس شاربين الخل
ولا حدش بيهم حس



ولا حد بيتنطق .. بس
 للظلم وللتخريف.. للجهل وللتسييف
 للقمة الحاف
 لرغيف مليان حشرات
 مسامير
 يا ضمير.. الموت زحاف
 ضحاياه ف الثانية
 الاف
 مبيادات أشكال وألوان
 علشانك
 يا الغلبان
 ولا حد يحرجك حس
 ولا حد بيتنطق .. بس

نهاية درامية

محمود عبد الله عبد الجواد

الكورنيش.. المكان الذي شهد احتضان كفيهما وتعدد لقاءاتهما.
 النيل.. على صفحاته استقبل صورتهما وداعبها الموج برقة..
 برغم حبه للمكان الذي يضفي على اللقاء حالة من الرومانسية الجميلة، وبقدره
 حبه لفنه الكامن داخل أعماقه، كان حبه للنهايات الدرامية أكبر وأعظم.
 هي المرة الأولى التي يخطط فيها لنهاية درامية حية واقعية، بعيداً عن الورق
 والقصص المصماء.
 بين الأصدقاء كان اللقاء الأول بينهما، تابع كل منهما الآخر بانتظاره، وفشل
 محاولاتها لتقادى نظرات الآخر، وعندما تم التعارف تجاهل كلاهما الآخر لفترة
 ليست قصيرة.
 اختار مساء شتويا بارداً ليكون زمناً للنهاية، والمكان كالمعتاد بالقرب من عربة
 «حمص الشام» على الكورنيش.. جاء قبل الموعد خوفاً أن تأتى قبله وتتعرض
 لسخافات المارة.. حياء عم «سعيد» الذي يعدلهما الشاي أو حمص الشام حسب
 الرغبة، وسأله في وده:
 «لم كل هذا الغياب؟ لقد ظننت أنكم تزوجتما.. كلهم هكذا يتزهون حتى
 يتزوجون».. رد على شفتيه ابتسامة ساخرة:

«لم نتزوج بعد، وموعدنا هنا دليل على ذلك»..
الحب قدر ثباته كثيراً في كتاباته وكان على يقين أن هذا سيحدث معه على أرض الواقع.. ظل يفكر كثيراً لماذا تتجاهله؟.. حتى أذلتني الإجابة.. أنه قد أحبها.. كيف؟.. ومتى؟.. هذا هو سر الحب، ولم يجد أمامه إلا أن يردد مع أم كلثوم «هافضل أحبك من غير ما قولك».

بانع المثلجات الذي - بدون شك - له إحساس بضاعته.. بانع الترمس خفيف اللزل البصياص.. الضجيج الصادر عن العربات.. الصخب القادم من أعلى الفنادق العائمة، أمور ألفها وكرهها، وتمنى أن يأتي يوماً فلا يجدهم جمعياً..
فهم أشيه بشوكة تمنت من جانب حبه.

«أنت بتحب أم كلثوم».. «جداً». سؤالها وجوابه، عندما وجدته يندن إحدى الأغانيات.. لم يصدق - أخيراً - قد سقط ذلك الحاجز النفسي، ويستطيع الآن الحديث معها بشكل طبيعي.. حتى وإن اشتغلت نار شوشه أكثر من الأول، وظل يتوق إلى تلك اللحظة.

الراهقون والراهقات بهولهم ياخذون من حاضرهم عبرة لمستقبلهم.. المحبون والمحبوات في ثناياهم يشكلون حلاماً يمنون أن يصبح حقيقة..
الباحثون والباحثات عن اللذة اللحظية في بلاهة.. جميعهم يمثلون له واقعاً احتار في أمره.. حلو.. مر.. لا يدركه، ولكنه يحبهم حبه للمكان. كان شيئاً قاتلاً أن ينتظر للحظة المناسبة له ولها.. الفرصة سانحة.. عليه أن يصارحها بالكلمة التي نطق بها عيناه وسمع صداتها في عينيها، ولكن الرجل الذي فشل في الهروب منه.. بدون ترتيب.. أشهر سلاحه في وجه خجله.. أخذ نفسه بعمق وأخرجها ببطء.. جلس قبالتها.. وضع عينيه في عينيها، وقال: «أ.. ن.. أ.. بـ.. ح.. بـ.. ك..».

لم تجد رداً غير الفرار من أمامه.. وفي اليوم التالي.. جاءته وعلى شفتيها ابتسامة تضيء وجهها وقالت « رغم تلعثمك بالأمس كانت كلماتك أجمل أغنية وأروع لحن سمعته في حياتي ».. منذ ذلك الحين.. اتفقا على موعد في المساء وبصفة دورية، أن يستمعا لاغنية « يتفكير في مين ».. وعند جملة « يا ترى يا وحشني يتفكير في مين » يغمض كل منهما عينيه ويكفر في الآخر..
أخيراً.. فطن أن اللقاءات المتعددة على الكورنيش مما هي إلا نظارة سوداء وضعها على عينيه، تحجب أكثر مما يظهر.. لن ينسى عندما أخبرته «أن ذلك الرجل قد زارهم بالأمس، وأنه أمسك يدها ببجاجة وغياء فيهما شجاعة وإقدام».. لن ينسى جرح فؤاده بقولها «إن ذلك الرجل قال لها، إن شفتيها تقول وهما مغلقتان أكثر من أي وضع آخر»..
الضوء الأصفر الياءات الصادر عن عمود الإنارة جعل له ظلاً، يستبيحه المارة بقادتهم بلا اهتمام.. مع سقوط المطر الخفيف هدأت نفسه، فسيقل عدد المارة وقد ينبعج في الحفاظ على ظله حتى يقابلها به سليماً.

الكرامة.. الكبزيات.. المبدأ.. أشياء عشقتها فيه.. وهو يحيا بهم من أجلها، ولن يغفرط في أحدهم وأن كانت النتيجة سقوط الحلم.
لحظة وصولها بملابسها الثقيلة أشتدت الأمطار.. أقتربت منه بهدوء.. نظرت له.. ساد صمت لا يدرى زمنه.. بددت هذا الصمت بقولها:
«أول مرة أحس بالبرد وأنا جاية أقابلك».
اختلطت دموعهما بالأمطار كنهاية درامية لم يخطط لها.

على حواف الشموع

عماد أبو زيد

شوق

قبلة واحدة من شفتيها لم يحظ بها منذ شهر.
لم تكن الاولى أو الاخيرة في حياته.. رغم ذلك هي وحدها تسكب خلجان قلب
وراء سكانتها وحركاتها التي يتبعها.
يتساءل في صمت.. وتلع عليه الإجابة مرارا تحت وطأة محنته وقسوة مرضه.
لكن لا يقتضى.

وہ

حينما هرب من حياة التل تحت جنح الظلام أدرك أنه لا مفر من حياته.. لكن ذلك جاء مؤخرًا.

عذاب

لما كانت دميمعة الوجه واستمرأت مراقبة الرجال وهي ترتدى الاستريتش
والبودى، خاطب أخيها مستنكرأ حالها:
— لماذا...؟
فأجابه:
— أى عقاب يحل بها أكثر مما هي فيه.

روج

سألته مما يحب.. قهوة زيادة.. رفع الفنجان على شفتيه حار في السر الراي
وراء إحساسه بأنها مجرد شربة ماء ساخن دائمًا طالما لم تقدمها له ذات العينين
السوداويين.

عيور

حينما افتقد شفارة التعامل مع العصر وجد نفسه صار حكاً.. يدخل وادي الموت مع جده وذاكرة أبيه ل أيام الصبا أو قبل الميلاد..

لذا بقى يتساءل:

- ماسر الفناء؟

ورفض أن يعيش على هامش الحياة ولو حتى تجاوز المائة من عمره.

قناع

«بِحَلْمٍ بِيَكَ أَنَا بِحَلْمٍ بِيَكَ.. وَبِأَشْوَاقِي مُسْتَنِيكَ». هكذا كان حاله حتى وقت قريب.. وما عاد بليلًا يشدو أو زربابا يصعد بعد ما مخر عيابها وتخاذل عنها الوجه التي كانت ترتديه.

ضوء

سود تفحمت فيه وجوهم وتوحدت الحواس.. يبحث عن مساحة بيضاء يصنع فيها جناحين كي يهرب بهما قبل أن يغرق في الوحل أو يهوى في النار.

يتعجب «القصاب» بعد ما قطع له «اللحم» ولله بالورق السعيبك وتتساءل تلك المرأة الجميلة:

- ماذا حدث؟

عندها يعود دون أن يأخذ لفافته.

أخيراً.. أخيراً يدرك أنه ليس بطائر كما أنه ليس جسماً نورانياً!

في ظلة

يحتاجها في الفراش فقط.. ولتعد له وجهة الإنطمار أيضاً.. أما هي فكانت تعيش زوجة كاملة له أو لغيره من بنى جنسه مدأن شبت عن المطوق.

دليل

حينما يسطر لها رسالة يكتب فيها:

- عودي إلى قبل أن تشرع أسنان النسيان في تهشك وقبل أن تتنامي إلى أنن الفضاءات البعيدة شكاواك كالمرأة التي حادثتني بالأمس عن عشيقتها التي لقيته بالمسحراتي عندما سحرها بمعسول الكلم وتنصل من وعده لها.. لا يخفى على أحد أنه عاقل جداً.

ميلاز

في تحبيب شقيق

- بنس فكرة حلت ببرءوسكم أو حلت شعورى في شيخوخة تجاوزتها بتلافي حساب كمر مضى من عصرى.

تَيْقَنٌ

كانت تعلم أنها على مشارف عالم آخر حينما قالت لإبنها:
ـ ربنا يديها على خير.

عُودَةٌ

حينما يسأل نفسه:
ـ لماذا اختارتك؟
ثم يجيب:
ـ لا أظنه الوسامه ولا الأناقة فكثيرون مثلني.
لا ينس أن يهمس:
ـ مؤكِّد أنني مميز عن الآخرين.

رَكْبٌ

حينما تتابعت الأحداث.. ودارت رحایا عزلته تطحنه بين ذكرياته وتذنبه سار
في ركب الآخرين على مضض، لكنه كان قريراً بوحده.

انْفَصَامٌ

حينما رأه قال في نفسه:
ـ أنا قريب الشبه منه.
رغم أن أحداً لم يكن يخسر على نفسه أن يصاب بسوء منه، فهو لم يكن به عنه
مثله.
ـ في حين قال:
ـ لا أشبهه
ـ عندما كانت المرأة أمامه

ذَكْرٍ

ـ «وليكن ليلتنا طويلاً طويلاً.. فكثير اللقاء كان قليلاً». عندما كانت تلك هي ليلته
بكى كثيراً مع التباشير الأولى للصبح.

إِصْرَارٌ

لم يندفعوا حين قال:
ـ ارتد الذكريـ
لكن فقررت أقواهم حينما أشار بيده إلى بقعة بنية اللون ممتدة الطول -
تنتوسط خطوط عرضية وطويلة- متاخمة لمنعرج به مسحة من الزرقة في ورقة
مهترئة .. وقال:
ـ هذا الذي رأيته في منامي يعصمك من الماء.

شعر

لما فقد عينيه وسائل الحواس.. ووجد نفسه في القبو.. قال:
ـ كذب من قال «لا يضر الشاه سلطها بعد ذبحها».

دموع

غادروه وأصياء قوله «على باب الله» تتردد في مسامعهم حينما سأله:
ـ ماذا تعمل؟
وسبّب ألامه تتفجر من عينيه فتجرف معها الكلمات لتسقط من فوق شفتيه،
دون أن يتداركوا ما قاله من بعد.

دائرة

حين يخلو إلى نفسه يضع أمامه ورقة.. يحرك القلم فوقها.. قبل أن ينتهي من
رسم دائرة يكتب بداخلها.. «السرعة = المسافة / الزمن»

نفق

حين سار في نفق المحطة تناهى الغصة التي علقت بحلقة نهاياً لكنه شعر
 بشيء آخر مختلف تماماً وهو يتضاءل ويتقزم وسط أسراب تتسلط من النمل
 الأبيض وأخرى تحاول جاهدة أن تتنفس الهواء الذي على التفق.

في العدد القادم

د. محمود اسماعيل يرد على

مسالم حبيب حسين

ومقال لأحمد فؤاد سليم

والله زمان.. يا فاطمة

د. علاء عبد الهادى

«والله زمان يا فاطمة» عرض مسرحي، من تأليف فؤاد حجاج ومن إخراج حسام الدين صلاح قدم في قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام. القاعة جديدة، مستطيلة الشكل، يوجد في منتصفها قاماً الخشبة المسرحية، عدا عن طريق بفصل بين جزئي القاعة المخصصة للمتفرجين، أربعون كرسياً، في كل الجاه، الأمر الذي يضع المتفرجين في مواجهة بعضهم البعض على جانب الخشبة، ويفرض في نفس الوقت أسلوباً خاصاً في الإخراج والتجسيد الحركي.

يتناول هذا العرض، كما يوحى العنوان، حياة الممثلة فاطمة رشدي. نشأت فاطمة رشدي في الإسكندرية وتعلمت الفناء من اختها، ومن استماعها للطربية فتحية أحمد، وذلك حين كانت تصطحبها أمها إلى مسرح أمين عطا الله. وساعدتها صوتها الجميل - عندما دب خلاف بين أمين عطا الله وبين فتحية أحمد - في أن تحمل محلها هذه الليلة. لتكون نقطة البدء في مشوارها الفني الطويل.

وكان سيد درويش حاضراً بالصدفة، نسعاً لها للعمل في فرقة الريحانى الذي رفضها لصغر سنها، وابتداأت فاطمة رشدي الفتاة في عدة مسارح، حتى تتعرف بمحمد تيمور الذي يقدمها إلى عزيز

عيذ، وبعطي عزيز عيذ لها دوراً- برغم صغر سنها- في مسرحية «القرية الحمرا» على مسرح (بريتانيا)، وتبدأ حياتها كمسنة، ويتزوجها عزيز عيذ، وتنكون ثمرة زواجهما ابنتهما عزيزة. ويقوم عزيز عيذ بتشقيقها وتعليمها الأداء التمثيلي. وتشعر فاطمة رشدي على المليونير (أميلى) الذي ساعدها، ومول أعمالها لمدة سبع سنوات متصلة، وهي أهم مرحلة في حياة فاطمة رشدي، حيث قدمت في هذه السنين أهم أعمالها، وبكلّي أن نعرف أنها قدّمت في موسمها الأول ما يزيد عن خمسين رواية، «في عام واحد»!! . ومارست أيضاً الإخراج المسرحي، وبررت في تمثيل أدوار الرجال، وسافرت، لعرض أعمالها، إلى لبنان وسوريا والعراق والمغرب العربي كلّه. وكان لها احتكاك بالإنتاج المسرحي الأردني. وخصّها أمير الشعراء، مسرحية «مصرع كليوباترا» واشتركت محمد عبد الوهاب معها في التمثيل، كما لحن أغاني هذه المسرحية، ومثلت لأحمد شوقي روایتی «مجنون ليل» «وعلی بك الكبير»، وتعاونت مع بيير التونسي الذي قابلته في باريس وألف لها روايتيں هما «ليلة من ألف ليلة» و«عقيلة». و مثلت عدة أفلام سينماتية كان أهمها «العزبة» لراشد الوعاعية كصال سليم الذي أحبهما وتزوجها. وكانت لها علاقاتها بالوسط الفني وعداً منها، وماتت فقيرة يدُون مأوى مناسب لها. فهل عالج المؤلف هنا الشراء في حياتها بشكل درامي متماساً أو على أقل تقدير،

واضح ۴۴

هذا حالاً نكاد نتبينه في النص، فالنص مليء بالفجوات، وبخلٍ من البناء الدرامي المتماساً، حيث تعرض لحياتها في عجالة وعدم تركيز، موالقاً بين حادثة من هنا وحادثة من هناك دون رؤية واضحة أو بناءً مجمل، بحيث خرج الشاهدون وهو لا يدركون تماماً ما الذي يريد المؤلف من هذا العرض على الجانب الفني !! ليس بالطبع إعلامنا أن فاطمة رشدي ماتت فقيرة وهي تبحث عن شقة!! وساهمت الاقتباسات التي اختارها المؤلف من بعض مسرحياتها وطور بعضها في زيادة تفكك العمل. إن تركيز المؤلف على موضوع بحثها عن شقة كحدث رئيسي في نصه أضعف إمكانية التركيز على الجانب الخاص بأعمالها المسرحية، أو علاقتها مع عزيز عيذ على الجانب الفني أو الإنساني، لنتخرج من هنا العرض دون أن نعرف فاطمة رشدي الفنانة أو فاطمة رشدي الإنسانة، دون أن نعرف على أقل تقدير، سبب الحالة التي وصلت إليها فاطمة رشدي في أواخر حياتها !! الإجابة التي إذا عرّجت درامياً كانت كفيلةً وحدها بخلق خيط متماساً. وكان التوازن واضحًا بين أحداث النص وبين أهميتها النسبية فيه.

حاول المخرج، ولا أظنه محجّع كثيراً، في خلق جماليات مسرحية على المستوى السينوغرافي فالعرض تقليدي من الناحية الإخراجية، وكان من الممكن الاستفادة من شكل الخشبة في هذا المسرح لخلق رؤية إخراجية خاصة، ولكن المخرج حسام الدين صلاح، ركز جهده في التغلب على صعوبة وضعية الخشبة المسرحية، فاستخدمته الخشبة بدلاً من أن يحاول استخدامها، فلم يستطع تقديم حركة جسدية متضيزة، أو تصعيد حالة جمالية تستفيد من مواجهة الجمهور بغضّه لبعض، وذلك عند تعامله مع النص. وكانت الحركة الدائرية التي وضعها لمثلثيه للتغلب على طبيعة الخشبة المسرحية، غير موفقة وذكرتنا بما قامت به فاطمة رشدي نفسها حين ذهبت وهي طفلة لمبور سعيد وغفت في السيرك، ويدأت في الدوران وهي تغنى حتى لا تعطي ظهرها للجمهور، ليتنهى الأمر بكارثة ويتم طردها من

العمل! فهل كان الحال الذي وضعه المخرج لمشتبه حين وجهم إلى الحافظ الأمامي أو الخلفي كى يزراهم المشاهدون من الجاتين في صياد تشكيلى، حلا سليمان!!

وكان أفضل المشاهد التي نجح المخرج في تقديمها بحرفية عالية، وحساسية فنية جميلة هو مشهد ال نهاية.

ترواج التسجيل بين الأداة، التعبيري والأداء النفسي، دون سياق واضح وحاولت الشخصية الرئيسية في العمل فاطمة رشدي (غير الشرقاوي) أن تجتهد في أدانها. إلا أنها لم تستخدم صوتها بشكل مناسب في المرض، حيث كانت طبيعة أدانها الصوتية لشخصيتين رئيسيتين (فاطمة الفنانة / فاطمة الإنسانية) واحدة. وكان صوتها العميق الداخلي والهادئ، له تيرية واحدة وخالية من التلرين الكافى الذى تتطلبه طبيعة وجود شخصيتين تتشكلما عبرى فى هذا العمل، وما يفرضه هذا الاختلاف من خburول فى الأداة، بين فاطمة رشدى الإنسانة وبين فاطمة رشدى الفنانة، الأمر الذى أصاب بعض المشاهد بالارتباطة وأضفت من قدرتها على الإقناع. وكان مشهدتها مع عزيز عبد وهى تمثل أمامه دروها الأولى فى حياتها، دور الفتاة الريفية التى يحاول العميد مراودتها عن نفسها، غير موفق، وذلك لأنها قدمت بخبرة مختلفة لها تجربتها، وليس بخبرة من تقف على المسرح للمرة الأولى، فقد ظهر أداءها فى هذا المشهد مساواً للأداء أستاذها عزيز عبد !!

وكان يجب عليها تقليل حالة من الأداء تشنى بعدهايتها وإلغاء عدم خبرتها.

اجتهد محمد عبد الرزاق في إدائه لشخصية «عزيز عيد»، إلا أن أداؤه لم يكن ثرياً بل كان متماثلاً وواحداً، سواءً في دوره كممثل أو كمخرج أو كزوج... دون فرق يذكر، وكان أداؤه الصوتى له نفس الرتابة، وهو عيب كان تجنبه سبباً في إليه الكثير.

أما كشمير أو الملنون (حامد مرزوق) فقد كان مجتهداً واتسع الضحكات من الصالة، ولم يقل أداؤه بيرغم صغر سنّه وخبرته عن عيوب عبد الرزاق.

وساهم أحمد خلف في إنجاح العرض باللحانة التي قتلت موسيقى ذاك الزمن، وكان أداؤه موفقاً،

وإن كانت بعض التداخلات بين الموسيقى وبين النص، غير مبررة. دراما.

وقدم كل من مصطفى حسين (عشان يك) ولبني محمود (الأم) ومحمد سلامة (الباشا) و"الموظفان" محمد عابدين ومحمد عبد الكريم أدوارهم بشكل جا، يلامس المساحة المئوية لهم في العرض.

ترى.. هل كانت أسللة نص (والله زمان يافاطمة) هي الأسللة الصحيحة؟ وهل اجتهد المؤلف في الإجابة عليها؟ ترى هل تجع المخرج في تصعيد حالة درامية متتساكة في النص، أو في المحافظة على فكرة واضحة فيه؟ لا أعتقد ، وأنترك التساؤل مفتوراً ليجيب عليه المشاهد.



نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنوي (٢)

الرؤية بين المرسل والمستقبل

د. صلاح السوهري

في العدد الماضي، نشرنا القسم الأول من دراسة د. صلاح السوهري «نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنوي»، الذي يبين فيه أهمية دراسة هذين الاتجاهين. ويفقد مقارنة واسعة بينهما في تناول كل منها لمفهوم الرواية، والشخصية الروائية. وهنا، في هذا القسم الثاني (والأخير) تكملة ل نقطة «الشخصية الروائية». واستكمال لهذه الدراسة القيمة.

«أدب ونقد»

لعل هنا المحي يتناقض تناقضًا جوهريًا مع نظرية الاتجاه البنوي للشخصية الروائية، فهذه النظرية تبهرها من أهميتها الجوهرية في الرواية على العكس تماماً ما رأينا لدى أصحاب الاتجاه الاجتماعي. فالشخصية هي العنصر الرئيسي في الرواية الذي أولته البنوية أقل اهتمام، كما يقول «جوناثان كولر»، وربما كانت كذلك أقل المباحث البنوية حظاً من التوفيق، وقد تعامل البنويون مع الشخصية باعتبارها عنصراً أيديولوجياً لا يستحق الاهتمام أكثر منه كحقيقة أدبية، وأسباب ذلك يمكن اكتشافها لو استعدنا المطلع النظري الذي تقوم عليه البنوية. فهو يسير في اتجاه مختلف تماماً لمفهوم الشخصية باعتبارها كلية مستقلة تتميز بعوالمها الداخلية والخارجية. وبدلًا من ذلك تركز

البنيوية على الأنساق التي تتجاوز الفرد وتحيل منه مجرد عنصر يمكن إدراجه ضمن جملة الواقع والقري أكثر منه جوهراً فرداً، فيما يقول كوللر (٧٠).
لذلك لم يكتب البنيريون الكثير عن النماذج المعروفة للشخصية الروائية، بل انشغلوا بتهذيب وتطهير نظرية فلايبر بروب عن «الأدوار» أو الوظائف التي يمكن أن تضطلع بها الشخصيات، وذلك بوصفها «مشاركاً» أكثر منها «كائناً». ويدرك تودوروف أن توماشيفسكي قد أنكر على الشخصية أهمية سردية، باعتبار أن القصة ليست إلا نظاماً من الوظائف Motifs، يقول توماشيفسكي: «إن البطل غير ضروري للقصة، إن القصة باعتبارها نظاماً من الوظائف، يمكنها أن تستغني تماماً عن البطل وعن قسماته الخاصة». غير أن تودوروف يرى أن هذا القطع ينطبق أكثر على قصص عصر النهضة الفراغية، أكثر مما ينطبق على الأدب الحديث، حيث يمارس البطل، حسب رأيه، دوراً أساسياً، إذ تنتظم عناصر الرواية كلها انطلاقاً منه.

بيد أنه عندما حلل رواية «علاقات نظر» لأن روب جريبه، (وهي رواية نفسية) فإنه لم ينطلق من الشخصيات، لكن من ثلاث علاقات كبيرة يمكن للشخصيات أن تكون فاعلة فيها، وقد سمى هذه العلاقات بـ«المستندات» أو الأخبار الأساسية Les prédictats de pase، تلك هي: الرغبة، والتبادل، والمشاركة. ويقر بأنها اختار هذا المدخل لأن هذه المستندات تسمح بالتحليل التصنيفي (٧١).

ومن الواضح أن تحليل تودوروف هنا يبرز بوضوح التعامل مع الشخصية باعتبارها «عنصراً مشاركاً» أكثر منها باعتبارها «كائناً». بل أكثر من ذلك فإن البنيريون (وتودوروف من أهمهم) ينكرون استخدام مفهوم «الشخصية» ذاته، فيرى الأستاذ الدكتور / صلاح فضل في كتابه «النظرية البنائية في النقد الأدبي» أن مصطلحات النقد الأدبي التي كانت تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية، كانت تسمى العنصر الفاعل في القصة بأسماء تطابق هذه الرؤية مثل الشخصية والشروع. ومن ثم فهو يرى - تبعاً لتقاد ومنظري البنوية - أن فكرة الشخصية بهذا المعنى، «فكرة خطيرة نجمت عن نوع من الكسل العقلي الذي يتسم به القراء والتقاد معاً، وأصبحت طريقة للإشارة تحجب من وراءها «الميكانيزم» الحقيقى للعمليات القصصية» (٧٢).

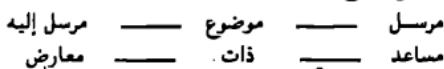
ولهذا فإن البنوية تغرس هذا المنصر من طباعة ذاك وتطلق عليه تسميات جديدة، اعتناداً على وظيفته البنائية ومدى اشتراكه في العمل. وهو ما فعلته المدرسة الشكلية حين أخذت في وصف الفاعلين حسب الأفعال التي تتعزى إليهم في العمل الأدبي. وجاءت البنائية لتنص على أن هنا المستوى الوصفي ضروري، انطلاقاً من أنه لا توجد حكاية دون «ذوات» تقوم بالفعل أو يجري عليها الحدث، لكن هذه الذوات لا ينبغي تقديمها على أنها أشخاص. حيث تتفادى البنوية وصف الشخصيات بالمفهوم النفسي والتاريخي، كما تقدم، وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والمحدث عن مشتركين أو فاعلين. وقد تلنجأ إلى استخدام مقولات سيمولوجية مثل المرسل والمرسل إليه، والماسعد والعارض، والمتقنع والمعانق.. إلخ، وتحلل مراتيهم وأدوارهم في بنية القصة وتقيس حجمها وأهميتها وعلاقتها بغيرها (٧٣). ولهذا فقد حول بروب الشخصيات إلى غماز لا تأسس على علم النفس، أو علم الاجتماع، ولكن على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات (٧٤).

إن الشخصية تشكل بذلك عنصرا ضروريا للوصف، من حيث إن الأفعال المروية لا يمكن إدراكها بدون إسنادها إلى شخصية. غير أنه في الوقت الذي يؤكد فيه بارت أنه لا توجد قصة واحدة في العالم بدون شخصيات، أو على الأقل ما يسمى «فواعلى»، فإنه يرى أن هذه الفواعل فن تعددتها لا يمكن وصفها أو تصنيفها بمصطلحات الشخصيات، تلك التي تم النظر إليها من زاوية تاريخية، وذلك بوصفها تعبيرا عن عقلانية تقديرية يفرضها الخارج. وعلى هذا فإنه يرى ضرورة أن يتم الاحتفاظ بنوع من الاتساع في الطرح المصطلحي، بحيث يشكل كل القصص سواء الحكايات الشعبية أو الروايات المعاصرة. ومن ثم فهو يطرح ك الآخرين - جانبًا مفهوم «الشخصية» ليستخدم بدلا منه مفهوم «الفواعل»، وذلك ترتيبا على أن التحليل البنائي «قد عرف الشخصية بوصفها مشاركاً أكثر من كونها كائناً» (٧٥).

وقد سبق جرياس في استخدام مفهوم الفواعل *Actant* على اعتبار أنه أكثر تحريرية من مفهوم الشخصية لدى بروب. فالفواعل عند جرياس يمكن أن يكون فردا أو جماعة أو قوى طبيعية، أو ذاتا إنسانية أو شيئا يتم تعريفه في ضوء الوظيفة التي يؤديها في مقطع سرد معيين (٧٦). ومن هنا لبان جرياس يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هي عليه، لكن بحسب ما ينطليون (ومن هنا جاءت تسميتهم كفواعل)، وذلك لأنهم يشاركون في ثلاثة محاور دلالية كبيرة هي عنده (حسب ترجمة منذر العباشي) .. «الاتصال، والرغبة أو التطلع، والامتحان». وما أن هذه المشاركة تندمج على هيئة ثانويات، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات (الفواعل) يخضع بدوره لبنية ثنائية مماثلة (المستد / المستد إليه، المطرى / الملقى، المساعد / المعارض)، حيث يتم استقطابها على طول القصة (٧٧).

ولقد قدام بروب بتحديد سبعة أدوار يمكن أن تقوم بها الشخصيات في الحكاية الشعبية (الوغد، المساعد، واهب الأدوات السحرية، الفتاة التي يتم البحث عنها وأبيها، المرسل أو الباعث الذي يبحث البطل على الفعل، البطل، البطل الزائف). ولا يفترض بروب أية عمومية لهذه الأدوار، غير أن جرياس نظر إليها بوصفها «شاهدنا على أن عددا صغيرا من مصطلحات الفاعلية يمكن تبرير نظام عالم أكبر». ويقوم جرياس - الذي تصدى بتقديم مجموعة من الفواعل - بعمل تصور استقرائي حول بنية الجملة لكي ينتج نموذجاً للفواعل يشكل، كما يتصور أساساً أي مشهد دلالي، سواء كان جملة، أو قصة، حيث يدعى أنه لا شيء يمكن أن يكون كلاماً دالاً، إلا إذا أمكن استيعابه كبنية للفواعل (٧٨).

ويتألف نموذج جرياس من مقولات ست تم وضعها في علاقة تركيبية موضوعاتية بالنسبة لبعضها كالشكل التالي:



ويركز هذا النموذج على الموضوع المغوب فيه من قبل اللات والذى يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتسقط الذات رغبتها على المساعد والعارض.

وعندما تنصب أدوار بروب في هذا الشكل وتحصل على النموذج التالي:

المساعد

وفى إطار التعامل مع هذا النسوج، يؤكّد كل من تودوروف وبارت أن المشكلات التي تطرحها دراسة البطل والشخصية الروائية في مجال التناظر البنّي لم تحل بعد. (٧٩) بل أكثر من ذلك فإن بارت يرى أن غرذج جرياس السالف إنما هو غرذج قاصر ولا ينطبق على عدد كبير من الشخصيات، كما أن قيمة في هذا الشكل أقل مما هي عليه في باقى التناصير التي يستجيب لها. كما أنه يعطى - حسب بارت - «بيانا سينا عن تعددية المشاركات عندما يتصدى للتصنيف». (٨٠)

ويتفق في هذا الرأى حول غرذج جرياس جوناثان كولر الذي يطرح اعتراضاته بشيء من التفصيل، من حيث إن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، باعتبارهما يمتلكان طبيعة جوهرية واحدة، حسب جرياس، تحتاج إلى تفسير وتبرير، وهو ما لم يتم به جرياس. كما أن جرياس يعجز عند هذه النقطة بالذات عن استخلاص سند ثميني من بروب الذي اعتمد عليه بصورة رئيسية في طرح غرذجه، ولا تتجاوزه أي من وظائف بروب السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر جرياس إلى القول إن المكانية الشعبية لها خصوصيتها. (٨١) حيث يكون البطل ذاتا ومرسلا إليه في الوقت نفسه. إلا أن ذلك يتناقض مع فهم أن المرسل هو الباعث (المعرض) فلا يقوم المرسل عموما بإعطاء البطل أى شيء، إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذي يتم السعي إليه والذي يمكن أن يفتح البطل موضوع بحثه في النهاية.

ومثلما نقد تودوروف جرياس كذلك لم يسلم هو نفسه من النقد الذي وجهه إليه كل من رولان بارت وجوناثان كولر، فيرى بارت أن الاختصار الذي طرحه تودوروف (الذى أشرنا إليه قبل قليل) رغم أنه يتعجب المشكلات التي يشيرها غرذج جرياس، إلا أنه لا ينطبق إلا على رواية واحدة. (وهى رواية علاقات خطيرة التي درسها تودوروف)، وكالعادة يقدم كولر نقدا أكثر تفصيلا. فيرى أنه إذا كان تودوروف قد حاول في هذه الرواية أن يستخدم غرذج جرياس (الرغبة - الاتصال - المشاركة) كمحاور ثلاثة لنموذج الفاعل، وباعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات، ومفضى في صياغة تواعد معينة للتعلّم تحكم هذه العلاقات في الرواية، فإنه من ناحية أخرى يرفض صراحة في كتابه « نحو الديكاميرون» Grammaire du decameron، تصنيف جرياس المخاض بالقواعد. ويحاول أن يتخذ من الجملة غرذجا له لكي يثبت أن «الفاعل التحوى يخلو دائما من خواص داخلية يمكن لها أن تنبع فقط ارتباطها المؤقت بعموله». ويقترح، من ثم، معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء أعلام تلحق بها صفات معينة أبناء المدار السدى. وليست الشخصيات أبطالا أو أوغادا أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المحولات التي يقوم القارئ بإضافتها أثناء القراءة. وهنا لا يقدم تودوروف دليلا يعزز به هذا الرأى على أيام صورة. (٨٢)

هكذا نصل إلى الخلاصة التي وصل إليها بارت من أن «القضايا التي أثارها تصنيف شخصيات النصّة لم تحل بعد». (٨٤) وهو يقصد طبعا ما يتعلق بالمجهد النظرية البنّيّة، وهي نفس النتيجة

التي وصل إليها تودوروف كذلك قائلاً: «إن دراسة البطل تطرح عدة إشكاليات لم يتم حلها إلى الآن» (٨٥) وذلك في تصورى ناتج عن أن هذه الدراسة لا تتم في سياق ربط العمل بالعالم الذى أنتجه، ومن ثم التعامل مع الشخصية الروائية باعتبارها شخصية إنسانية، بل يتم التعامل معها فى إطار وجودها الشكلى المجرد الحالى.

٣ - أساليب السرد الروائى

مثلاً ينفر الأجياد البنوى إلى نظرية مستقرة حول الشخصية الروائية، كذلك فإن أصحاب التقد
الاجتماعي يقتربون إلى نظرية متكاملة حول مفهوم السرد وأساليبه. إن مفهوم السرد
Narration، بمعناه المعاصر من حيث كونه تقنية للحكى، لم يحظ بمعايير كافية سواء من
الكلاسيكيين أو حتى المعاصرين منهم. بيد أنهما تناولوا شيئاً قريباً من ذلك لأنّه هو مشكلة الصياغة
الفنية. وهنا لا يتبين علينا أن نهمل جهود جورج لوكتاش في حديثه عن الصياغة الفنية للرواية
والفارق في الطرح السردى بين كل من الرواية الطبيعية والرواية الواقعية والرواية الواقعية والتقدية
والرواية الواقعية الاشتراكية.

ففي كتابه «دراسات في الواقعية»، يتحدث لوكتاش عن الحديث كمتلقي للأفعال الشبادلة
والمتشابكة في ممارسة الإنسان، حيث يقوم الصراع عنده كشكل أساسى لهذه الأفعال التبادلة المثلية
بالتناقض، وذلك عبر مقولتين «التوازى» و«التضاد» اللتين تشكلان اتجاه الحديث، وكشكلين مارس
فيهما النزاع البشرية فعلها تأثيراً أو تنازعاً. ويخلص من ذلك إلى أن هذه المبادئ الأساسية للتأليف
الروائى.. «إغا تعكس في تركيز إنشائي الأشكال الأساسية الأعم والأعمق بضرورة الحياة الإنسانية
ذاتها». لكن الأمر عنده لا يتعلق بهذه الأشكال في ذاتها، بل يتبعى أن تقوم على تحويل الظواهر
العامة التمزوجية إلى تصرفات خاصة في نفس الآن، بل يتبعى أن تقوم على تحويل الظواهر العامة
النموذجية إلى تصرفات خاصة، في نفس الآن، إلى نوازع شخصية لأنماط معينة.

وهذه المهمة تقوم على عاتق الفنان الذي يقوم بخلق أوضاع ووسائل تعبر يمكن بواسطتها أن يظهر
حسبما كيف تتجاوز هذه النزاع الفردية إطار العالم الفردى المضى. (٨٦) ويتم ذلك عبر ما يسميه
«بالتجريد» الذي يمكن أن يكون مرادفاً للتكييف. فليس هناك فن روائى بدون تحرير والا لما تمكن
هذا الفن من خلق «النموذج». غير أن عملية التجريد تلك، مثل كل تقنية، اتجاهها، وهذا الاتجاه
هو ما يهم لوكتاش بصورة أساسية. نكمل كتاب كبير يعالج «وسائل التجريد» تلك. مادة عمله لكتى
ينفذ إلى السمات الجوهيرية للواقع الموضوعى وإلى علاقاته الفنية غير المدركة بصورة مباشرة والتي
لا يمكن لها إلا عبر وسائط. ويحيط إن هذه العلاقات متداخلة وغير متساوية في أهميتها أو آثارها
ولا تقوم إلا في هيئة توجهات محتشلة، فضلاً عن أنها ليست منظورة على السطح المباشر فيان
الكاتب يقع عليه عبء مزدوج:

نعليه أن يتناول الجانب الفنى كما يتناول جانب نظرته إلى العالم عبر هذه التلاقيف، يقول
لوكتاش: « فهو يقوم أولاً، على مهمة الكشف الفكرى، والصياغة الفنية لهذه الترابطات، وثانياً يقوم -
وهذا لا ينفصل عن النقطة الأولى - على التغطية الفنية للترابطات التي تعالج مجردة - أى على رفع

التجريد». وهو يقصد برفع التجريد رؤية علاقات الواقع في تجسيدها وتدخلها تهيداً لطرحها من خلال منظوره في تجريدها التسويجي. وهو ما يؤدي إلى طرح صياغي فني جديد للواقع، أو كما يقول: «سطح للحياة مصنوع فنياً». غير أنه رغم ذلك عليه أن يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعيناته الجوهرية، لا كلحظة مردكة ذاتياً أو معزولة عن مجلل هذا الترابط الكلّي. (٨٧) إن القضية عند لوكاش، إذن، تتحدد في قدرة الكاتب على إبراز التركيب الجوهرى للعالم من خلال تعقد بنائه وعدم الوقع في شراك «خيبي» أو مكره الذي تحدث عنه لينين، وطرح ذلك من خلال صياغة فنية قادرة على إبراز منظور الكاتب لهذا العالم. إن المقصود «بالجوهرى» هنا هو العناصر والقوى الحقيقة، وليس الزانفة أو السطحية، المركبة تصيرورات الواقع والبشر.

والكاتب يرى هذا الجوهرى في حركية هذه الواقع، وتعقدتها وتدخلها كما سبق، غير أن هذا الجوهرى إلى جانب ذلك متعلق بما يمكن أن يسمى، في حدوثه، مصادفة بينما هو في المقابلة مرتب على نحو يحكمه قانون الحركة المعقد الذي ينبع على الكاتب أن يكشف عنه، يقول لوكاش: «ومشكلة الجوهرى وغير الجوهرى تتشكل وجهاً آخر لمشكلة الصادقة، فكلّ صفة في أي إنسان هي من وجهة نظر الكاتب شيء عرضي، وكلّ هدف هو أداة من أدوات المسرح، حتى تتم بينها التفاعلات الخامسة وتغير عن نفسها بشكل شعري من خلال بعض الأحداث». (٨٨) ومن هنا يصل الكاتب، من خلال ما يbedo عرضاً، إلى الجوهر الممكى الذي يحكم نزوع الشخصية ويعظم حركة أحداث الرواية. إن ما يلعب الدور الحاسم في هذه المسألة هو ما يسمى «لوكاش بالمنظور» Prospective. وهو بعد مصطلحاً بالغ الأهمية في الطرح الجسالي عند لوكاش، فهو «يحدد الاتجاه والمحتوى بالنسبة للرواية ويجمع خيوط السرد ويع肯 الفنان من أن يختار بين المهم والسطحى، بين التأطع البات والمخدسى، فالاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات يحدد، المنظور، فتوصف فقط تلك الملامع المهمة فى تطورها (أى تطور الشخصيات). وكلما كان المنظور صافياً (...) كان الاختيار مقتضياً ولا تتأتى للنظر». (٨٩) إنه إذن مبدأ الاختيار والمعيار الذى يختار به الكاتب تصريحات عمله، ومن ثم يستجيب مترابطات الترتيبة أو الحركة فى اتجاه لا يخدم رؤيته الفنية وال موضوعية. والتعامل مع ما هو جوهرى وطرح ما دون ذلك. ولعل هذا هو ما يحدد مفهوم الصياغة الفنية الصائبة عن لوكاش خاصة عندما يقول «فنون هو اختيار ما هو جوهرى وطرح ما هو غير جوهرى». (٩٠)

إن هذا الموقف يطرح -حسب ذلك- مفهوم المنظور أو الرؤية الفنية للعالم باعتبارها إحدى قضايا الصياغة الفنية في العمل الرواى أو باعتبارها شكلاً فنياً، وهو الأمر الذى يؤكد لوكاش منذ كتابه المذكر «تاريخ تطور الدراما الحديثة» A modern drama fejlodesenek tortenete: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». (٩١) وقول لوكاش هنا من الضروري فمهما في إطار مفهوم الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون أو بين الصياغة والمحتوى، وهو ما يؤدي إلى أن يصبح الشكل عنصراً اجتماعياً من حيث كونه يحمل طابعاً أبيديولوجيا، أو أنه يحمل منظوراً أو عنصراً اختياراً محدداً كصياغة فنية لرؤية محددة للعالم، تختار ما هو جوهرى وتطرح ما هو غير جوهرى.

وانطلاقاً من هذا المفهوم (المنظور) واستخدامه يحدد لوكاش أساليب الصياغة الفنية (يمكن أن

نطق عليها أساليب السرد) في أربعة اتجاهات رئيسية: الأول: الاتجاه الطبيعي الذي وإن حاول تصوير الواقع بشكل أو بأخر، إلا أنه يستخدم مترورا يقع على القرية المطلقة للإنسان، وأن عذابه الوجودي سرمدي وكانت في طبيعة الحياة نفسها وغير معلم بأى عوامل متحركة خارج الفرد. وذلك من خلال تثبيت المشهد الإنساني واعتبار القلق والاضطراب والقهر والعدمية عناصر قدرية لا فكاك منها، ومن هنا يولي هذا الاتجاه جهود للتجميل الشكلي بعد أن أصبح تصوره للإنسان ولصيروه أمراً مفروغاً منه.

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الطبيعي، ذلك الذي يقف على الطرف النقيض من الاتجاه السابق من حيث إنه يركز على العوامل البيئية والبيولوجية المحركة للإنسان بعزل عن حركته ذاته وعن نوازعه وفاعليته كعنصر مشارك في العملية الاجتماعية، فيبدو الإنسان في هذا الاتجاه كفار التجارب الذي تمارس عليه صنوف التحولات، وهو لا يملك إلا أن يكون مفعولاً به.

أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه الواقعية النقدية، ذلك الذي يقوم على منظور الإيمان بحركة التاريخ والواقع وتطورها ويبحث الإنسان الدائم في إطار ذلك عن وضع أفضل باعتباره كانتا اجتماعياً مؤثراً ومتاثراً بما يحيط به. إن هذا النظرور يتعين - حسب لوكتاش - تعرية اللحظة المعاشرة وسير أغوارها من خلال تعمق الداخل الغني للإنسان. ومن هنا فإن ما يشغل منظور الواقعية النقدية وشكل مادتها، هو تعمق الصراعات التي تتزايد حدتها بتعقد الأوضاع المجتمعية وتعدد الاستجابات الإنسانية تجاهها، فهذا النظرور - حسب لوكتاش - يلزم على تحديد الموضع.. «الشي تصل فيها هذه الصراعات إلى أكثر درجات شدتها وأكثراها غطية، وأن يعبر عنها تعبرها ملائماً. غالباً ما يتضمن التفصيل الواقعى الجيد حكماً على هذه الصراعات». (٩٢) وذلك ارتکازاً على مصطلحين يقتربهما لوكتاش هما: «المعيار»، و«التشويه»، حيث على الكاتب لكي يصف «التشويه» الحادث في المجتمع والمنصب على الإنسان الذي يحياه فإن عليه أن يستخدم «معياراً معيناً لقياسه عليه. ورغم أن لوكتاش لا يفصل القول في هذا الشأن وقد من عليه مرروا سريعاً إلا أنني أستطيع أن أستنتج أن هذا المعيار إنما هو اليروثوبية البديلة التي يمكن أن تتمثل في الاشتراكية حسبما يراها لوكتاش، وهو يؤكد ذلك في موضع آخر قائلاً:

«إن رفض الاشتراكية كظاهرة ممكنة الحديث يعني أن يغضن المرء عينيه عن المستقبل ، وعندئذ يقبل الفرد القلق والفوبي كوضع دائم». (٩٣) ومن هنا فإن منظور الواقعية النقدية لا يقوم على مجرد تصوير الأمراض الاجتماعية والنفسية التي يبزها المجتمع المعاصر، لكن أيضاً تصوّرها في إطار الكل المجتمعى كظاهرة تملأ أسبابها الكامنة في المرحلة التاريخية المحددة، وفي الوضع الاجتماعي المحدد. وإن كان هذا المنظور لا يعالج بصورة مباشرة الحالة اليروثوبية البديلة. ولعل فيما قاله «ابسن» و«تشيكوف»، وأورده لوكتاش موافقاً عليه، ما يؤكد ذلك. يقول إبسن: «إن مهمتي أن أضع الأسئلة لا أن أقدم الإجابات». وأعلن تشيكوف أنه «لابد أن يكون السؤال (فقط) الذي يضعه الكاتب معقولاً، والإجابات في حالة كثيرة حتى عند تواليتها ليست معقولة، لكن هنا لا يبطل العمل طالما أنه يقوم على سؤال معقول». (٩٤).

أما الاتجاه الرابع الذي يورده لوكتاش فهو ما يمكن أن يشكل تطويراً واستناداً للاتجاه الواقعى

النقدى، أو قل إيجابة عن أسئلته «المعقولة». وذلك هو الاتجاه الواقعية الاشتراكية الذى لا يكتفى مجرد طرح أسئلة تشكيكى وإنما بل ينشغل بعوامل التغيير الاجتماعى ذاتها، حيث يقوم على ما يسميه لوکاتش «بالوصف من الداخل»، أى طرح واكتشاف عوامل التغيير الكامنة داخل الأفراد والمجتمعات، وذلك فى مقابل ما تكتفى به الواقعية التقديمة من التعامل مع هذه العوامل دون الترقف عنها. وهو ما يعنى الوصف من الخارج، وعن طريق هذا الوصف من الخارج يصل الكاتب إلى طرح مخاذل الأفراد وصراعاتهم الشخصية، محاولا الوصول إلى دلالة اجتماعية أوسع. أما الوصف من الداخل، يقول لوکاتش: «فإنه يقوم على اكتشاف نقطة التفجر فى التناقضات الاجتماعية القائمة، ثم يقيم بناءً الفنى فى علاقاته بهذه النقطة»، (٩٥) ويدخل فى هذا الإطار وصف دخائل الأفراد الذين يعملون لهذا المستقبل من خلال التركيز على العناصر «الجوهرية» الخاملاة لإمكانية التغيير فيهـم فى مجتمعهم.

وأطلقتا من مفهوم «الجوهرى» هنا يصل «تيسدور أودورنو» إلى نتائج معايرة حيث يطرح ما يتصوره مأزقاً للرواية الحديثة. ويتمثل هذا المأزق فى أن تدقن المعلومات والتقدم العلمى وبخاصة على النفس والتاريخ.. إلخ، قد حرم الرواية من إمكانيات تصويرية وتعبيرية هائلة، تماماً مثلما فعل اختراع آلة التصوير بالنسبة لفن الرسم. ومن هنا يدعوه إلى أن تتفق الرواية عن كل هذه الموضوعات التقليدية التى غطتها العلوم الجديدة، وأن.. «تكرس نفسها لتشخيص الجوهرى وما ليس جوهرياً»، (٩٦) حيث إن تحولات المجتمع تزداد كثافة وتلاحمًا وتداخلًا، وهو ما يؤدي إلى خفـاء المـقـيـمةـةـ المـجـتمـعـيةـ والإـنسـانـيـةـ وـاستـارـاهـ خـلـفـ حـجـةـ كـثـيفـةـ.

ومن هنا تأتى أهمية الرواية التى تستطيع أن تغوص إلى ما خلف هذه الأستار والتعقيدات. لأن تميد إنتاج ما هو سطحي لأنها فى هذه الحالة ستكون «متواطنة مع الكذب». ومن هنا فإنه يرى ضرورة أن تتخلى الرواية عن صيغة الفعل الماضى «هكذا كان»، وإذا كان لوکاتش قد تسامى عن اختحـالـ أنـ تكونـ روـاـيـاتـ دـيـسـتـوـفـيـسـكـىـ حـجـرـ الأسـاسـ مـلـاحـمـ المـسـتـقـبـلـ، فإنـ أوـدـورـونـ يـرىـ أنـ الروـاـيـةـ المـعـاصـرـةـ التـىـ تـتـحـولـ فـيـهـاـ النـاثـرـيـةـ الـعـارـمـةـ إـلـىـ نـفـىـ لـلـذـاتـيـةـ نـفـسـهـاـ، نـسـيـجـةـ لـشـكـلـتـهاـ المـاخـاصـةـ إـذـاـ مـجـمـعـ يـلـفـظـهـاـ، هـىـ بـذـانـهـاـ تـشـهـىـ لـلـمـلـاحـمـ لـكـنـهـاـ. كـماـ يـقـولـ: «مـلـاحـمـ سـالـبـةـ»، حيثـ إنـهاـ تـشـهـدـ عـلـىـ حـالـةـ يـضـيـعـ فـيـهـاـ الـفـردـ نـفـسـهـ بـنـفـسـهـ، وـيـلـقـىـ عـبـرـ ذـلـكـ بـاـ هـىـ سـابـقـ عـنـ الـفـردـ الـذـيـ كـانـ بـيـدـ قـلـبـاـ ضـمـانـةـ لـوـجـودـ عـالـمـ مـلـىـءـ بـالـمـعـنـىـ، بـالـمـعـنـىـ، إـنـ مـاـ يـجـعـلـهـاـ كـذـلـكـ إـنـاـ هـىـ ذـلـكـ الـمـوقـفـ الـمـلـتـبـسـ التـمـثـيلـ فـيـ التـسـاؤـلـ حـولـ مـاـ إـذـاـ كـانـ الـاتـجـاهـ التـارـيـخـيـ الـذـيـ تـتـعـامـلـ مـعـهـ يـمـثـلـ عـرـدـةـ إـلـىـ الـبـرـيرـيـةـ أـمـ يـتـجـهـ نـحـوـ تـحـقـيقـ الـإـنسـانـيـةـ.

بيد أن بعض هذه الروايات فى رأيه يستعنى بأفضل حسم هذا الأمر بوضع تلك الرحلة برمتها داخل إطار البريرية. ومن هنا فعلى العكس من لوکاتش، يعتبر أودورنو أنه لا يوجد عمل فنى له بعض القيمة لا يتجه نحو النشاز أو الخروج الفنى على السائد من تقاليد تشكيلية لأن هذه الأعمال بذلك إنما تخدم قضية الحرية بشهادتها على ما يتحمله الفرد مرغماً فى العصر الحديث أو «العصر الليبرالى» حسب تسميتها. وإذا كان لوکاتش قد هاجم أدب الطليعة لأنه يؤدى فى رأيه إلى إجداب الواقع وإمحال الحقيقة الإنسانية وينزد إلى تحلل الشخصية وتفسخ الشكل الفنى (كما سبق)، فإن

أدورنو يرى أن إدخال التفريج الجنسي والاستسلام أمام الواقع المعاصر العاتي، إنما هو أمر يفرضه الاتجاه الخاص بطبيعة الشكل الروائي ذاته، فيقول: «إن إدخال المسافة الاستطيقية إلى الرواية الحديثة، وفي الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القرة الذي لا يمكن، بعد، تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل الروائي ذاته». (٩٧) ولا يبرهن أدورنو على صحة زعمه هذا، كما أنه لا يربط هنا الاستنتاج الأخير بدعونه السابق إبرادها حول ضرورة أن يكرس الفن الروائي نفسه لاكتشاف «ما هو جوهري وما هو غير جوهري».

غير أن ما يجمع أدورنو ولوكاتش، رغم ذلك، هو حصرهما مشكلة الشكل السردي الروائي في كونها مشكلة صياغة للرؤية الفنية للعالم، ومن هذه الرؤية يتبعها، تتبع أساليب السرد أو الصياغة الفنية. ومن هنا يوجد أسلوب السرد الطبيعي الذي هاجمه لوكاتش وبره أدورنو، والأسلوب الطبيعي الذي يعتبره لوكاتش التقيض الملتحم (رغم ذلك) بالأسلوب الطبيعي، والأسلوب الواقعي الذي يعتبر عند لوكاتش الأسلوب الأمثل لطرح رؤية أكثر عمقاً وتفانياً وغنى للإنسان والعالم. وأخيراً الأسلوب الواقعي الاشتراكي الذي ينطلق من منظور الواقعية التقديمية محاولاً ولو ج مستقبل هذا الواقع وهذا الإنسان يطرح إمكانيات وعوامل التغيير الكامنة داخلهما.

على نحو مغاير تماماً تأتي معالجة البنيونين لقضية السرد الروائي. فمنذ أبحاث «فلاديمير بروب» الذي درس عدداً كبيراً من الحكايات الخيالية الروسية (التي جمعها فيسيلوفسكي) أصبح من الواضح أن الأساس الدلالي للنص يحدد ببنائه السردية. وهذا يعني عملياً أن اختيار بعض الأضداد الدلالية مثل كبير - صغير، طيب - شرير، حقيقة - كذب.. إلخ، يحدد توزيع الأدوار الفاعلة في النص مما يؤدي - في رأي زينا - إلى أن تصبح «هذه العملية لا تدعونا كونها تعرفنا وظيفياً للبطل» في مواجهة «البطل العذن» و«المساعد» بالمقارنة مع المعارض.. إلخ. (٩٨) إن هذا الاستنتاج يحدد ما يطلق عليه البنيونين «مستوى الوظائف»، و«مستوى الأفعال»، وهو المستويان اللذان لا يمكن أن يكتفى أثراهما إلا في إطار ما يسميه بارت «مستوى السرد». وهو مستوى وصفي كسابقيه، حيث يقوم على مهمة تحديد موقع السارد داخل الرواية، ومنه تصل إلى أنماط السرد المختلفة.

نكمـا أن «أنا» و«أنت» في التواصل اللساني يفترض كل منها الآخر، فإن الرواية حسب بارت لا يمكن أن تكون بدون راو أو سارـد، كما أنه لا يمكن أن تتخيلها بدون قارئ أو سامـع، وهو أمر وإن بدا بدبهـيا إلا أنه قد استشرـم. حسب بارت - انتشارـاً سيـنا، من حيث إنه قد استقطـب الاهتمام لدراسة المؤلف ونسـج الأساطـير حوله، بينما تم إهمـال الطرف الآخر. حيث يرى بارت أنه لا أهمـية لدراسة دوافـع المؤلف ولا في الآثار التي يمكن أن يتركـها النـص في القارـئ، وإنما الأهمـية الحـقيقـية تـكـمن في وصف النـظام الذي يـكون فيه للرأـوى والقارـئ معـنى على طـول القـصـة. (٩٩) فالعـلاقات الدـالة على السـارد تـبدو مرـتبـة وواضـحة أكثرـ من العـلامـات المتـجهـة نحو القـارـئ التي هي عـلامـات أكثرـ مـراوغـة، بـيدـ أنها تـقوم بـوظـيفة مـهمـة في تـحـقيقـ التـواصلـ القـائمـ على الـاتـفاقـ المـصرـيـ الذي يـعـقدـ النـصـ معـ القـارـئـ. وهـي تلكـ الوـظـيفـةـ التي يـسمـيها «جاـكـوـ بـسـونـ» الوـظـيفـةـ الغـيبـويـةـ للـإصـالـاـلـ. (١٠٠) وـسـوفـ

أركز فيما يلى على علامات السارد باعتبار أنها علاقة أوثق ب موضوع البحث في هذه النقطة. حتى تدخل إلى عالم التحليل البنوي للسرد ينسى علينا أن نخلط بين الكاتب والسارد.. فالسارد ليس أبداً بالكاتب.. لكنه دور مختلف ومتبنى من طرف الكاتب، أو أن «السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب». (١٠١) فهو شخصية متخيلة أو «كان من ورق»، كما يقول بارت، شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوصل بها المؤلف ويؤسس عالمه المكتاني لتنوب عنه في سرد المعنى وتغير خطابه الأيديولوجي، وأيضاً عارضة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي. ومن هنا فإن الخطاب السردي يأتي على هذا النموذج الذي وضعه ف. هامون وأورده «بوطيب عبد العالى» في دراسته المشار إليها:

السارد = شخصية رقم (١)

شخصية رقم (٢)، مرسلة عارفة — موضوع — عارفة — شخصية رقم (٣) متلقة غير عارفة

شخصية رقم (٤) مسرود لها

حيث إن السارد هو شخصية فاعلة في الرواية حتى وإن لم ينص المتن على ذلك، مثله في ذلك مثل المسرود له أو المتلقى الذي هو قائم جوهرياً، لأنه هو الذي يمنع السرد (من حيث كونه خطاباً) مشروعه التي تتطلب بالضرورة وجود مخاطب. وإذا كانت العلاقة بين السارد والمسرود له يعكمها المتن المكتاني أو المعرض - المعرفة، حسب التردد السابق، فقد استولى هذا المتن على اهتمام البنويين باعتباره حجر الزاوية في العملية المكتانية، جنباً إلى جنب مع الطرفين الآخرين، على حساب الشخصية الرابعة (المسرود له) التي لم تجد الاهتمام المناسب لها حتى الآن، حسب بارت.

إن المتن المكتاني باعتباره خطاباً أيديولوجيَا أو «أيديولوجيَا» - بتعبير جوليما كريستينا - لا بد أن يحتوى على «وجهة نظر» point view، وهو مصطلح طرحة الروائي والناقد الإنجليزى هنرى جيمس في أواخر القرن التاسع عشر. (١٠٢) حيث لعب هذا المفهوم دوراً كبيراً في النظرية الأدبية وتطبيقاتها، على السواء. من ناحية أنه يستلزم من الروائي أن يعرض الأشياء من وجهة نظر معينة، وهو ما يفصل أو يحدّد الشخصية التي توجه - برأيتها - المنظور السردي. ومن ثم، تحدد كينونة السارد أو «الذى يرى» وعلاقته بنـ «يتكلم» كما يقول جينيت.

وأتصور أن هنا المصطلح، بهذا المعنى، له علاقة على نحو ما بمصطلحى «المنظور» و«رؤى العالم» الذين قابلناهما عند كل من لوكلاتش وجولدمان (على القراءة المكتانية بينهما). غير أن استخدام هذا المصطلح عند البنويين لم يقيض له الوضوح والمضاء اللذان توفران للمصطليحين السابقين، فلهذا المصطلح عند البنويين (كما تقول أبلج بطرس سمعان) «دلائل متعددة منها:

- ١ - إنه قد يعني فلسفة الرواى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك.
- ٢ - وقد يعني - فى أبسط صورة - فى مجال النقد الروائى، العلاقة بين المؤلف والرواى وموضوع الرواية». (١٠٣)

وقد تجلت هذه الميوعة، فى معنى المصطلح، فى تعدد نماذج الرؤية السردية التى طرحها جيرار

جنيت في كتابه «وجوهٍ»^٣, بينما ما طرحة الناقدان كلينيث بروكس وروبرت بن وارين عام ١٩٤٣, فيما أسمياه ببؤرة السرد Focus of Narration ك مقابل لهذا المصطلح (وجهة النظر). وكذلك جهود الناقد الألماني ف.ك. سانتزيل التي طرحتها عام ١٩٥٥ ونظيره نورمان فريدمان في العام نفسه. حتى نصل إلى أحدث هذه الجهود في هذا الصدد فيما طرحة جون بروتون في كتابه «زمن الرواية» Le temps du roman، وتزفيتان تودوروف في «مقولات المكانة الأدبية» في دراسته «مقولات المكانة الأدبية» بورد تزفيتان تودوروف مع تغييرات بسيطة، ويترافق تصور بروتون إلى ثلاثة نظام لظاهر النص، وهو الذي اعتمدته تودوروف مع تغييرات بسيطة، ويترافق تصور بروتون إلى ثلاثة أنواع محددة:

١- الرؤية من الخلف

وهي التي تستخدم غالباً في الأعمال الكلاسيكية، حيث تكون معرفة السارد أكثر من معرفة البطل، دون أن يهتم هذا السارد بإعلامنا بالطريقة التي حصل بواسطتها على هذه المعلومات، فهو كمن يبصر من خلال جراث المنازل بنفس القدر الذي يعرف ما يجول في خواطر أبطاله، ولا يوجد سرد إلا ويعرفه. إن هذا الشكل يظهر بالطبع بدرجات مختلفة ومناج متعددة. لكنها صفة عامة تبرز قدرة الساردة على معرفة كل شيء، سواء الرغبات الكامنة لدى بطله والتي قد لا يعرقها البطل نفسه، أو معرفته بآفاقه وخواطر أبطال عديدين في الوقت ذاته، أو في النهاية قدرته على رواية الأحداث التي لا يمكن أن يحيط بها بطل واحد.

٢- الرؤية المصاحبة

وهذا الشكل منتشر بكثرة في الأدب في العصر الحديث، بصفة خاصة، حيث لا يعرف الراوى أكثر مما يعرفه الأبطال، ولا يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً للأحداث قبل أن يفسرها الأبطال أنفسهم. ومن هنا تبرز سمات مهمة حيث يمكن أن تروي الرواية التي جامت على هذا المنوال ضمير المتكلم أو ضمير القاتب، سواء بسواء، ولكن في كل الأحوال تُروي حسب الرؤية التي يلكلها شخص واحد للأحداث (والنتيجة بالطبع لا يمكن أن تكون واحدة من التأكيدية الدلالية، غير أنه من المفيد أن أشير إلى أن فرانز كافكا، قد كتب روايته «القص» ضمير المتكلم ثم جعلها بعد نشرة إلى ضمير القاتب ولم يغير هذا الأمر شيئاً من بقائها في مجال الرؤية المصاحبة، وتسكن هذه الرؤية الساردة من أن يتابع بطل واحد أو أبطالاً عديدين في نفس الآن، كما أنها تتبع إمكانية تشريح عمليات التخييل والتوازن الداخلية للأبطال في حالة استخدام ضمير المتكلم مثلما هو الحال بالنسبة لقطاع كبير من روايات ولIAM فولكتر.

٣ - الرؤية من الخارج

وهي الوضعية الثالثة حيث يعرف فيها السارد أقل من جميع أبطاله. وبالطبع هذه الرؤية لا علاقة لها بمصطلح مشابه استخدمه لوکاتش في تناوله للواقعية النقدية وأورده فيما سبق. إن السارد في هذه الرؤية لا يفعل أكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه تماماً مثل الكاميرا السينمائية، فهو عاجز عن النهاية إلى أي من ضمائر أبطاله. إن الاستعمال الفعلى لهذه النقطة لم يظهر إلا في القرن العشرين، وهي تعبير عن تنازل السارد عن وضعيته الإلهية الفيلم يبواطن الأسور الذي وأيّاه في الرؤية الأولى (الرؤى من الخلف) إلى أدنى درجة ممكناً، وذلك تحت وطأة ما أسفر عنه العصر التكنولوجى من نواتج قلبت الكثير من أشكال اليقين، مما أدى إلى استحالة الاتعياز أو القطع الكامل بصحة أو خطأ شيء أو أحد.

فالسارد هنا شاهد لا يعلم شيئاً ولا يريد أن يعلم، لذلك فإن تودوروف يرى أن هذه الوضعية، وإن كانت تحول إيمانها بأنها ت نحو نحو الموضوعية، إلا أن موضوعيتها لا يمكن أن تكون مطلقة مما حاول صاحبها ذلك. وهو الأمر الذي يؤكد بارت راصداً، «أن هناك انتقالاً مهماً ناشئاً عن شعور الجمهور القرائي بأن أحداً لم يعد يكتب الرواية». وبعزم هنا الانقلاب على تصور انتقال القصة من نظام تأكيدى محض إلى نظام أدائى يكون موجبه معنى الكلام هو فعل النطق به نفسه، وقد أشرت إلى ذلك في صدر هذا البحث. ولهذا فإنه يرى: «أن جزءاً من الأدب الروائي المعاصر لم يعد وصفياً ولكن متعدياً ويحاول أن يستكملى في الكلام حاضراً نقباً، بحيث يتطابق الخطاب كله مع الفعل الذي يعرره». وما كان ذلك إلا لأن الفعل الأول (الوجوس)، كله ينسحب أو يمتد على المجمعة».^(١٤)

ومن هنا فالرؤية من الخارج عند بارت لا تعود كونها استبدال الرواية بالفعل، والسرد بالكتابة أو النطق، دون آية محاولة للادعاء بعمرقة باطنية أو حقيقة مطلقة للأشيا والبشر.

يضيف تودوروف إلى هذه الأساليب الثلاثة أسلوباً رابعاً يسميه «بالرؤية التجسدية» Steroscopique وهي منظورة عن النوع الثاني (الرؤية المصاحبة) التي لا يعلم فيها السارد أكثر مما يعلم الأبطال، وقد ذكر أن السارد يكتفى أن ينتقل بين أبطال عديدين، فإذا كان هؤلاً، الأبطال يرون حادثة واحدة، فإن الآخر المتولد هو يحيى هذه الحادثة من زوايا متعددة حسب تصوّراتهم المتعددة التي تعطينا رؤى مرتكبة للحادث الموصوف.

إن تكرار وصف الحادث الواحد يمكّنـ فيما يرى تودوروفـ من تركيز الاهتمام على الشliqu، لأننا على علم بخفايا المكابية. وهذه هي الطريقة الفنية التي يفضلها فولكتر، كما نجدتها عند لجيب معحفوظ في رواية «ميرامار» حيث يتم التعامل مع وضعيّة واحدة من قبل عدة شخصيات مختلفة، كما يتم سرد الرواية نفسها مرات عديدة ولكن من وجهات نظر أشخاص مختلفين. ومن هنا فإن الحادث يكتسب أبعاداً أكثر غنى وعمقاً مما لو تمت روايته على لسان شخصية واحدة. ويرى تودوروف، في هذا الصدد أنه إذا كانت العصور إلقدية تقوم على إيمان من نوع ما، بحقيقة مطلقة كليلة، فإن العصور الحديثة تكتفى بروايات متعددة للظاهرة دون أن تدعى الوصول إلى رواية واحدة، تعتبرها الصادقة عن مaudاتها.^(١٥) ومن هنا يأتي المعنى الذي تقوم عليه النهايات المقتوحة التي

يمكن أن تقبل تأويلات متعددة.

وقد أورد رولان بارت نفس هذه الرؤى السردية في كتابه «مدخل إلى التحليل البنائي للقصة»، حيث يدمج الرؤى الثالثة (الرؤى من الخارج) مع الرؤى التجسدية التي أضافها تودوروف، معاً، في رؤى واحدة، يطلق عليها «المفهوم الثالث». غير أنه يعلق على كل ذلك بقوله: «إنها مفاهيم مزعجة». وذلك لأنها تبدو، وكأنها ترى في الرواية - السارد والفاعل شخصيات واقعية (حية) وأن مصداقية القصة تتعدد على أساس مرجعيتها الواقعية، وهو يختلف مع ذلك استناداً إلى تصوره عن الشخصيات بأنها «كائنات ورقية» (وقد أشرت إلى ذلك فيما سبق).

ومن هنا فإن بارت يقرر (متابعاً لينفيست) أنه لا يعرف، في مجال الرواية إلا نظامين من نظم الإشارات، مثلها في ذلك مثل اللغة: شخصي وغير شخصي. ولا يتعلّق هذان النظائر بالضمير (أنا) أو (هو) اللذين قد يستخدمان في السرد، فهناك قصص تستعمل الضمير الثالث (هو) يمكن قلبها بسهولة إلى الضمير الأول (أنا) (وقد أوردت قبل قليل مثالاً كافياً الذي ذكره تودوروف). ولذلك فإن بارت يعلق عما يخواه هذه العملية على كونها لا تؤدي إلى هدم الخطاب، باستثناء أنها تغير الضمائر الرئيسية المستخدمة. فإذا تم ذلك فإن الخطاب يبقى في نفس الناظم الشخصي القائم عليه. أما إذا دخلت الأفعال المحايدة مثل «بدا»، «ظهر».. إلخ، فإنها تتعلق إلى النظام اللاشخصي، وهو الدرجة التقليدية في القصة. (١٠٦)

غير أن تودوروف يحتفظ بكل الطرق ويربطها على نحو أكثر تفصيلاً وتحديداً. فإذا كانت رؤى السرد، حسبما تقدم، تأسّس على الطريقة التي وقع بها تصور المكابية من قبل السارد، فإنها تستدعي الوقوف على تصنيف آخر ألا وهو ما يطلق عليه «صيغة المكابية» Modes du recit من زاوية اهتمامها بالطريقة التي يعرضها بها السارد. حيث تنقسم هذه الصيغ إلى نوعين: الأول يقوم على مقوله إن الكاتب «يزيّ» أو يقدم لنا الأشياء، أما الثاني فإنه يقوم على أن الكاتب يكتفى بقوله. ومن ثم، فالصيغة الأولى هي صيغة التقديم أو التمثيل La representation، وهذا تصلان ضمانياً بـ«الخطاب» La narration والصيغة الثانية فهي صيغة السرد La narration، وهذا تصلان ضمانياً بـ«الخطاب» La narration، حيث يفترض تودوروف في هذا المجال، أن هاتين الصيغتين الموجودتين في القصة المعاصرة تعودان إلى أصلين مختلفين. «السيرة» La chronique، «والرواية» La drama.

فالرواية أو التاريخ - حسبما يعتقد - سرد صرف يكون الكاتب فيه مجرد شاهد ينقل الأحداث، أما الأشخاص فإنهم لا ينطقون. وبالتالي فإن قواعد هذا النوع هي قواعد النوع التاريخي نفسه. أما في المأساة، فإنه على العكس لا تنقل المكابية أو تسرد، وإنما تعرض أمام أعيناً، فيتم تضمين المكابية في ردود الأشخاص.

إن هذه الحالة تستدعي التفرقة بين كلام الشخصيات وكلام الرواية، كما تستدعي الحديث عن الموضوعية والذاتية في الكلام. فإذا كان «السرد» يرتبط بكلام الرواية، وـ«التقديم» أو التمثيل يرتبط بكلام الشخصيات، فإن مظهري الكلام هذين يحدان الذاتي والموضوعي، أو الشخصي وغير الشخصي، ومن حيث صيغ الخطاب، تنصب الصيغة إما تقريرية constative (موضوعية)، وإما إيجازية Performative (ذاتية). ويضرب تودوروف مثلاً على ذلك بجملة «خرج السيد من منزله

في الساعة العاشرة من يوم الثامن عشر من شهر مارس». فهذه الجملة تكتسي صيغة موضوعية واضحة، وهي لا تقدم أية معلومات عن السارد (أو الملاحظ كما يطلق عليه المترجم)، باستثناء الإشارة إلى أن الحديث قد وقع بعد الزمن المذكور في الجملة. وعلى العكس من ذلك، فإن لبعض الجمل الأخرى دلالة تكاد تتعلق بالسارد (الملاحظ) فحسب، كأن يقول أحد الأشخاص «أنت جميلة» فهذه الجملة تدل على فعل قام به السارد، وهو فعل المجاملة، حتى وإن احتفظت الجملة نفسها بقيمة موضوعية محظوظة أي ظرف واقعى.

ومن هنا فالإطار العام للسلفوفظ هو الذي يحدد - في نهاية الأمر - درجة الناتية بالنسبة إلى كل جملة. غير أن تودوروف يورد - استدراكاً لذلك - أن الناتية قد تراجع في الكلام إلى المستوى الاصطلاحي. فالعلومة ترد إلينا وكأنها مقدمة عن البطل لا عن الرواوى - السارد، في الوقت الذي لا نعلم فيه شيئاً عن هذا البطل، حيث يمكن هنا أن تنسحب على كلام الرواوى السارد ذى الصفة السردية التاريخية (الموضوعية)، أما إذا تم استخدام الصور البلاغية أو صيغ التأمل، فإن السارد يتحول حينئذ إلى كائن واضح القسمات والمعالم، وبذلك يقترب من الشخصيات في ذاتيتها. (١٧)

فيما إذا انتقلنا إلى حيروان جينيت، فإننا نجد أنه يستبعد مصطلح «الرؤية»، و«وجهة النظر» لما لهما - في اعتقاده - من طابع بصري Visuuel ويستبدلها بمصطلح التبثير La focalization في استلهeme من مصطلح بؤرة السرد Focus of narration للناقدin بروكس ووارين. ولذلك فإن جينيت يطلق تسمية محكى غير مبواً recit non focalise، أو تبثير في درجة الصفر cofalization zero. ك مقابل لمصطلح بيون وتودوروف: الرؤبة من المخالف، والسارد الشخصية. بينما يسمى الرؤبة المراقبة التي يكون فيها السارد مساوياً للشخصية من حيث المعرفة، «بالمحكى ذى التبثير الداخلى» Le recite a focalization interne وهو يقسمه - من ثم - إلى ثلاثة أنواع:

١- محكى ذو تبثير داخلى ثابت recit a focalization intene fixe والنموذج المثالي الذى يجسده هو رواية السفراء Les ambassadeurs لهنرى جيمس الذى يقتل عنها لويسوك: «إن جيمس فى السفراء لا يخبرنا بقصة عقل ستيرز، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، أنه يسرحد» (١٨). لأنه يعرض كل شيء من خلال شخصية واحدة، وهو الأمر الذى يحصر مجال الرؤبة فى الشخصية الرئيسية التى يقع عليها التبثير، فى مقابل تسطيع باقى الشخصيات.

٢- محكى ذو تبثير داخلى متتنوع Recita focalization interne multible المعهد لهذا النوع هو رواية مدام بوفاري Madame Bovary لفلوبير G. Fluber ثم ينتقل بعدها إلى شخصية إما CahrlesEmma ثم قبل أن يعود من جديد ليكرز على شخصية شارل.

٣- محكى ذو تبثير داخلى متعدد Recita focalization interne multible فى روايات الرسائل حيث يتم عرض المحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة، كما هو الشأن فى رواية علاقات خطيرة Dangeruses les liaisons.

أما حالة «الرؤية من الخارج»، حيث السارد أقل معرفة من الشخصية فيسمىها جينيت بـ«المحكى

ذى التأثير الخارجى» Le resit a focalization externe (رواية «القتلة» على سبيل المثال)، حيث تتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد، دون أن تتمكن من ولوغ عالمها الداخلي لتعرف على ما لديها من عواطف. (١٠٩) يتضمن لنا الآن مقدار التركيز الهائل الذى مارسه البنبوبون على قضية الشكل السردى وإيلاؤهم جهوداً كبيرة من أجل تصنيفه ووضع النماذج الطامحة لاستيعاب مختلف تبايناته.

ولقد أثرت هذه الجهود فى تقديرنا العرب الذين حاولوا وضعها موضع التطبيق فى مجال دراسة الرواية العربية. وهنا يجرد بنا أن ذكر جهود الأستاذ الدكتور / صلاح فضل الطبيقية فى كتابه «شفرات النص» ١٩٩٠ و «إنتاج الدلالة الأدبية» ١٩٩٣، غير أنها بلغت أوجها من حيث التركيز والتفاصيل فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» ١٩٩٢، حيث يحاول إثبات أن النقد العربى قادر على التعامل مع المفاهيم النقدية الجديدة وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة. ورغم أنه يندعو هنا إلى أن يقتصر البحث المنهجى التجربى الذى يقوم على الرسوم والمحاولات البينانية «المجافية» بطبعتها للحس الفنى والتطرق النقدى لأنواع الشعرية المتباونة على الدوائر الأكاديمية والجامعية لتكوين قاعدة معرفية ونظرية صلبة، إلا أنه لا يعزلها عن الممارسة النقدية التطبيقية للأعمال الإبداعية المتعددة، بل يدعوه إلى أن «تطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص منطق الأدب ولغته الأثيرة». (١١٠)

وهو بذلك يجعل مشكلة صعوبة لغة النقد الحديث واستعماله على القارئ العادى. من حيث إنه يسعى إلى استخلاص عدد من المؤشرات الدالة تسمح بإقامة تصنيف نوعى جديد يتيح رصد الأساليب السردية، طارحاً أن هذه المهمة لا تتم إلا بالانتقال من مرحلة التنظير وطرح المناهج إلى ما يسميه «بالعملية الجدلية» المتمثلة فى التطبيق العملى على نصوص بعينها عبر الإنتاج الروانى فى الثقافة العربية «حيث يمكن تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقارنة الإبداع بحسن تركيبى أيضاً، بيتعد عن الحرافية المدرسية فى تشغيل المفاهيم، محاولاً الاتصال بإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته فى الوقت الذى يمسك به (الناقد) بخواصه النوعية التى تجمعه مع غيره فى أسلوب واحد». (١١١) وهو فى هذا الصدد يقترح ثلاثة أساليب سردية رئيسية فى الرواية العربية:

١- الأسلوب الدرامي

«وسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور وتأدى بعده المادة المقدمة».

٢- الأسلوب الغنائى

«تصبح فيه الغلبة للمادة المقدمة فى السرد، حيث تنسق أجزاها فى غط أحادى يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع».

٣ - الأسلوب السينمائي

ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثانيات ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة». غير أن الأستاذ الدكتور / صلاح فضل يؤكد - إلى جانب ذلك - أنه لا توجد حدود فاصلة ولا قاطعة بين هذه الأساليب، إذ تداخل بعض عناصرها في كثير من الأحيان، ويختلف تقدير العنصر المهيمن من قراءة نقدية إلى أخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقي. كما أنه يرصد بعض الخواص التي يمكن أن تخرج عن العناصر التي تمت ملاحظتها في هذا التصنيف، وتترسّع على نحو ما في بعض مناطقه، مما قد يوهم بتكون أسلوب مخالف. وذلك مثل الصيغة الملحمية المتجلسة في عدد من الروايات العربية، نتيجة لهيمنة المادة الروائية على العناصر الأخرى، مما يجعلها شديدة القرب من الأسلوب الفناني. غير أن ذلك بذاته يؤكد أن التصنيف غير مانع. وهو لذلك يؤكد أن جهده في هذا الكتاب ما هو إلا محاولة أولية تصبو إلى تثبيل الواقع الإبداعي والتعبير التقديمي (المتمثل للنظرية والواعي بالأثر التقديمي) عن خصائصه السائدة. إن هذه المحاولة التقريبية الجادة للدكتور / صلاح فضل، وإن لم تدع لنفسها الكمال، إلا أنها تعد في طبعة الأعمال التي عالجت الإبداع الروائي العربي عبر وعى عميق ورصين بالنظرية النقدية المعاصرة، كما أنها تمتاز عليها بأنها لا تجعل النص في خدمة النظرية. (١١٢)

إنما يجعل النظرية معيناً وعاملًا منشطاً، ومشروعًا مقترحاً لفهم النص. فلا تكون قياداً عليه، بل مدخلًا لفهم عالمه.

استخلاص

لقد اتضح مما سبق تركيز النقد الاجتماعي على العناصر المنتجة للنص الروائي، وفي الوقت نفسه الدور الاجتماعي (روايا السياس) المترافق كأثر يتبين أن يهدف النص إلى أن يبيه. كما أنه تعامل مع آليات البناء، النصي وجمالياته الخاصة لكن بدرجة تقل كثيراً عن عنايته بالعنصر السابق. بينما اقتصر النقد البيئي (في معظم معاجلاته) على تناول النص في ذاته دون النظر إلى أية علاقات أو صلات بين النص وخارجه. ومن هنا فإن لدينا المواجهين يقفن على طرق نقبي، أحدهما يقف على النص الروائي من الخارج والثاني يقف عليه من الداخل. وبالطبع تتجذر ذلك عن اختلاف رؤيتهمما الفكرية للعالم والإنسان بصورة جذرية.

غير أنه تبين وجود عجاوه ثالث يكتمه أن يجمع ميزات الاثنين معاً، ورغم أنه لم يكتمل بعد ويصبح من القوة بحيث يقف كاتجاه مستقل، إلا أنه يمتلك من الإمكانيات ما يجعله قادراً على بلورة أطروحاته واستكمال صياغة مقولاته. ذلك هو الاتجاه الذي يمثله ميخائيل باختين بصفة خاصة، وكذلك لوسيان جولدمان في بناءه التكروينية، خاصة أنه بحكم المنهجية التي ينطلق منها - يسعى إلى توظيف إمكانيات كلا المنهجين معاً. ومن المهم الإشارة إلى ما ألم به بيرر زيا في كتابه «النقد الاجتماعي»، من إمكانية أن يستخدم النقد الاجتماعي وعلم الاجتماع النص علم الدلالة

البنيوي في تقديم النصوص النظرية والأيديولوجية مثلها مثل النصوص الأدبية بواسطة غاذج فاعلية، متبوعاً بمحاولات جرياس في هذا الاتجاه. غير أنه يرى أنه من الحال الافتقاء بالتطبيق الآلى للهيكل البنائى الذى اقترحه جرياس، حيث يحتاج علم اجتماع النص فى رأيه لكي يتمكن من شرح البنى الفنية فى سياقها الاجتماعى، إلى مفاهيم لغوية وسميسيو طبقية أخرى لا توجد فى علم الدلالة البنوى، معأخذ بعض المفاهيم الأساسية الموجودة عند جرياس مثل مفهوم «الفاعل» أو النظير الدلالى Isotopie semantique (١١٣). وهو ما يؤكد فى تصورى أهمية دراسة كل الأتجاهين، حيث يمكنهما أن يوفران سعى إمكانيات هائلة تستطيع إضافة العمل الرواوى من الداخل ومن الخارج سعى، ولكن حتى تتسق الرؤية فلابد من إقامة أو تطوير منهج يقوم بهذه المهمة التكاملة دون أن يكون منقسماً على ذاته من الناحية الفكرية العامة. وأتصور أن جهود باختين وجولدمان يمكنهما أن يمثلان أساساً معقولاً جداً لهذا الموضوع.

الهوامش

- ٧٠ - تودوروف، مقولات المكانة الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.
- ٧١ - د. صلاح فضل، نظرية البنائية..، مرجع سابق، ص ٤٢٥ - ٤٢٦.
- ٧٢ - ولزيد من التفصيل حول مفهوم «الشروع» أو «النطء» وتاريخ استخراجه فى النقد الأدبي، انظر كتابه «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي»، مرجع سابق، من ص ١٣٩ حتى ١٦٢.
- ٧٣ - د. صلاح فضل..، نظرية البنائية..، مرجع سابق، ص ٤٢٦.
- ٧٤ - نقل عن: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوى، ترجمة منذر العياشى، مركز الإنماءحضارى، بيروت، ١٩٩٣، ص ٦٣.
- ٧٥ - نفسه، ص ٦٦، وأرى هنا خطأ فى الترجمة، فالأشarel المكتوب كالتالى: «قد عرف الشخصية بوصفها كائن وليس بوصفها مشاركاً»، والمفهنى بذلك لا يتنسق ومرامى البنوية وبارت بالذات. وقد أكد لي صحة تصورى وبرود نفس هذه العبارة عند جورناثان كوللر بالمعنى الذى أوردته فى المتن، أي بتقديم المشارك على الكائن. (كوللر، مرجع سابق، ص ١١٤).
- ٧٦ - انظر: زوا، النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص ١٧٩ - ١٨٠.
- ٧٧ - نقل عن بارت، مدخل إلى التحليل..، مرجع سابق، ص ٦٥.
- ٧٨ - عن كوللر، مرجع سابق، ص ١٥.
- ٧٩ - تودوروف، مقولات المكانة الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦. وكل ذلك رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوى، مرجع سابق، ص ٦٦.
- ٨٠ - بارت، نفسه، ص ٦٧.
- ٨١ - بارت، مدخل إلى التحليل البنوى..، سابق، ص ٦٧.
- ٨٢ - كوللر، سابق، ص ١١٧.
- ٨٣ - بارت، مدخل إلى التحليل البنوى..، سابق، ص ٦٦.
- ٨٤ - تودوروف، مقولات المكانة الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.

- ٨٥ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٢٩.
- ٨٦ - نفسه، ص ١٣١.
- ٨٧ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٨٢.
- ٨٨ - لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، سابق، ص ٣٩.
- ٨٩ - نفسه، ص ٦٦.
- ٩٠ - لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، شركة فرانكلين، بودابست، ١٩١١، الجزء الأول، ص ٧١ (بالجرجية) Lukas Gyorgy, Amodern drama fejlődésének Tortenete, Frankline Trasulat, Budapest, 1917. I Kotet, VI oldal
- ٩١ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٩٧.
- ٩٢ - نفسه، ص ٩٤.
- ٩٣ - نفسه، ص ٨٩.
- ٩٤ - جرج لوكتش، أهمية الواقعية النقدية اليوم، دار الآداب، بودابست، ١٩٨٥، ص ١٤ (بالجرجية) Lukas Gyorgy, Alritikarealizmusjelentosegema, szepirodalmikonyvkiado, Budapest, 1985, .130
- ٩٥ - بيودور أدورنو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، ترجمة محمد برادة، فصل صيف ١٩٩٣، ص ٩٢.
- ٩٦ - نفسه، ص ٩٥.
- ٩٧ - زيا، مرجع سابق، ص ١٧٩.
- ٩٨ - بارت، التحليل البنيري...، سابق، ص ٧٠.
- ٩٩ - نفسه، ص ٧١.
- ١٠٠ - بربط عبدالعالى، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الرواوى، عالم الفكير، يربنسية ١٩٩٣، ص ٢٣.
- ١٠١ - نفسه، ص ٣٥.
- ١٠٢ - اغبىل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصل، العدد رقم ١٠٣ رقم ٢، ١٩٨٢، ص ٣.
- ١٠٣ - لمزيد من التفصيل، انظر: بربط عبدالعالى، سابق، ص ٣٦ - ٣٩.
- ١٠٤ - بارت، التحليل البنيري...، سابق، ص ٧٧.
- ١٠٥ - تودوروف، مقولات المكانية الأدبية، ص ١١١.
- ١٠٦ - بارت، مدخل إلى التحليل البنيري...، سابق، ص ٧٤ - ٧٧.
- ١٠٧ - تودوروف، مقولات المكانية الأدبية، ص ١١٢ - ١١٣ /
- ١٠٨ - ربيه وبلبل، أوستن زارين، نظرية الأدب، ترجمة معين الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٣٥ - ٢٣٦.
- ١٠٩ - لمزيد من التفصي، انظر:
- ١٠١ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٩٩ - ٣١٢.
- ١٠٢ - صلاح فضل، النظرة البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٣٥ - ٤٤٠.
- ١١٠ - د. صلاح فضل، أساليب ال رد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨.
- ١١١ - نفسه، ص ١٠.
- ١١٢ - انظر: كتّابي سعيد يقطن: تحليل الخطاب الرواىي، المركز الثقافى ببروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- ١١٣ - بير زيا، مرجع سابق، ص ١٨٠ - ١٨١.

جارودى فى مصر

مصر فى جارودى

مجدى جسنين

جارودى فى القاهرة، جائنا بدعوة من وزارة الثقافة كى يلتقى مع مثقفى مصر ورواد معرض القاهرة الدولى الثلاثاء للكتاب، يلزه حماس الشباب وهو ابن الخامسة والثمانين، وبشق فى الانتصار ثقة من لا يخشى الهزيمة هما كانت كبيرة، وأن تراه وتسمعه وتتابع لقاءاته فى المنتديات المختلفة التى حرص على زيارتها، يقترب إلى ذهنك العديد من الأسئلة: ما بال مثقفينا وقد أنعدتهم الشيخوخة وسنوات العجز قبل أن يصلوا إلى ما وصل إليه جارودى من عمر؟ وماذا لا يدخلهم حماس الرجل دون خوف أو حسابات لسلطة ما؟ وكيف نفتقد عن هذه الثقافة الموسوعية التي تواصلت مع جارودى بلا انقطاع طوال مسيرته، عسانا نجدلها فى عدد نادر من المثقفين، يعرفون معانى التواضع، ويدركون دورهم التمذجى مع أنفسهم ومع الناس، وهل يمكننا أن نعيش مثلما عاش، وغير بنفس ما مر من تجارب، وتتحدى نفس الواقع، وتؤمن بالحق ذاته، ولا تخشى فيه لومة لاتم أو جبروت جماعات الضغط أو مساومات أى لوبى هنا أو هناك؟

لعلها الحسرة الداخلية التى انتابنى وأنا ألف وراء «جارودى» فى لقائاته المتعددة بالقاهرة، نعم الكلام الذى قاله فى أول لقاء له بمعرض القاهرة الدولى الثلاثاء للكتاب، هو نفس الكلام الذى تكرر فى اللقاءات الأخرى، بلا زهر أو ملل من جانبه، لكنه الحرس الداخلى الذى يدفعه إلى كسب مناصرين جدد، حتى لو لم يفعلوا له شيئاً، يكتبه فقط أن يعرفوا أنه فى يوم من الأيام نمر من هنا

رجل مثقف اسمه «روجيه جارودي» سعى إلى قوله الحقيقة بلا خوف.

الجانب الآخر من هذا المرض، هو حرصي أنا على الاستماع إلى التعليقات الجانبية، عن أحاديث الرجل، وأسباب التي دفعته إلى الجريء، إلى القاهرة طلباً لمؤلاً، المناصرين، الذين شحت بهم الأوطان الواقعية بين ضرورات الفك الصهيوني، ذلك الفك الأقوى والأقدر على قطع أي لسان يتفوه بجزء من الحقيقة، فما بالنا لو كانت الحقيقة كلها، أليس الأجرد في هذا المقام أن تهتف على لسان الشاعر الفرنسي «بول إيلوار» للقرنرين أنفسهم قوله الحالد: «أيتها الحرية.. لقد ولدت كي أهتف باسمك»، إذ يبدو أن فرنسا اليوم تأكل تاريخها وأبناؤها.

وتصرف النظر عن الحكم الذي أصدرته محكمة باريس الجزئية على «جارودي»، سراً، بالإدانة أو البراءة، فتكتفي الدلالات التي أثارتها هذه القضية. ولم تزل تشيرها، بما تخلله من أبعاد خطيرة، نرجوا لها مزيداً من التضخم والتغبير حتى تكشف ومؤسسات الحكم العربية كل الأبعاد، التي تهمنا في الواقع. أكثر من الحكم الصادر، خاصة أن «جارودي» نفسه لم يشغل باله كثيراً بهذا الحكم، ولم يصبه بالعجز والشلل في الدفاع عن رأيه وعن زيارة عدد من المسؤولين العرب للفرض ذاته، وأكيد هو ذلك في كل اللقاءات التي عقدها بالقاهرة، بدءاً من معرض الكتاب، مروراً بنقابة الصحفيين، ونهاية بلقائه في جمعية القانون الدولي.

فالرجل على يقين من أن الإدانة قادمة لا محالة، ولا خيار أمام القاضي في ذلك، إذ يستند في حكمه إلى نصوص ومواد معمول بها في القانون الفرنسي، وافتقت عليهما الجمعية الوطنية - البرلاني. ورفضها مجلس الشيرخ، وهو القانون المعروف باسم «جيسموس فايرون» - وزير المواصلات الفرنسي السابق. وهذا القانون صدر في فرنسا في ١٣ يوليو عام ١٩٩٠، والذي ينص على معاقبة كل من أنكر تعرض اليهود للقمع والإبادة خلال الحرب العالمية الثانية، وقال «جارودي» عن هذا القانون: «إنه يعيد في فرنسا جريمة الرأي التي سادت عصر ثابتيون الثالث وجعلت قانوناً قسرياً يعرض ضعف المجتمع».

صاحب سوابق

وليس هذه هي المرة الأولى التي يقف فيها «جارودي» أمام المحكمة، فهو في العرف الشعبي «صاحب سوابق»، بمعناها الإيجابي، إذ في غضون عشر سنوات تعرض المفكر الكبير إلى محاكمة، الأولى عام ١٩٨٧، والثانية هذا العام ١٩٩٨، والمحاكمتان دفعت بهما الجهات والجمعيات الصهيونية في فرنسا ضد المفكر الذي مجرأ على قول الحقيقة، دون رهبة من جبروت أو طاغوت الصهيونية، وال واضح أن الصورة بين الأمس واليوم لم تتغير، التي رسّها هذا المفكر عن السياسة الإسرائيلية التي تحبسن في خرقها لأبسط حقوق الإنسان، كما أن جارودي لم يغير موقفه منذ مقالة الشهير «بعد المجازر في لبنان: معنى الاعتناء»، الإسرائيلي، حتى كتابه الحالي «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، الذي قامت عليه القضية الحالية.

ولتنا في المحاكيم أن نتشكل قول «سترباط» أثناء محاكمته - هو الآخر. عندما قال: «لا يلزمني أن يقبل كلامي، وإنما يلزمني أن يكون صحيحاً»، وهو المنطق الذي دفع به جارودي في قراءة تاريخ

الاستشهاد الصهيوني، ومحاولاته الدائنة ابتزاز الإنسانية، بدعوى المحارق التي تعرض لها اليهود في أفران الغاز التي أعدها هتلر لإبادتهم أثناء الحرب العالمية.

و قبل الدخول في تفاصيل هذا التمثال الذي سار على دربه عدد من الفلاسفة والمفكرين في تاريخ أوروبا، لم يكن آخرهم «جازرودي»، لذا أن نقف إيجازاً عند مسيرة هذا المفكر، والحياة التي عاشها وجعلت منه قوسياً في إيمانه بما اعتنقه من أفكار وقيم ممحصها العلم والبحث تمحصها. إذ ولد «جازرودي» بمدينة «مرسيليا» الفرنسية في ١٨ يوليوز عام ١٩١٣، لأبوين ملحدين، في بيضة عالمية متواضعة، وتفتحت عندها على يوادر الأزمة الاقتصادية العالمية التي تعززت الثقة في النظام الرأسمالي، وعلى انتشار الفاشية في إيطاليا، ووصول هتلر وحزبه النازي إلى الحكم في ألمانيا، ووسط هنا المناخ من القلق والإحساس بعيوب الحياة، قرأ كتاباً ظل الأثير لديه طوال حياته، وهو كتاب «خوف وارتجاف» للكبير كيجارد، وتأثير بتأملاته في واقعه إذاعان إبراهيم (عليه السلام) لريه، وإقباله بإيمان على التضحية بآيته، على عكس المنهاج المحدود، ولذلك يقول هنا:

«يبقى القبول بكلام الله بلا قيد أو شرط هو الشبل الهادى في مركز حياتي»، ومنذ هذه اللحظة تبلورت في عقله وروحه القضية التي ستتشكل طوال حياته، وأن يصبح للحياة معنى.

وفي مقرب منتصف حياته اتَّخذ قرارين لم ير فيهما أي تناقض، فقد اعتنق البروتستانتية في سن الرابعة عشرة، ثم انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي وهو في الثانية والعشرين، أملاً في عالم أكثر عدالة وانسانية، عندما أصبحت الاشتراكية هي طريق الأمل الوحيدة أمام قطاعات واسعة من الشباب الأوروبيين وشباب العالم الثالث أيضاً، وهو يؤكد ذلك بقوله: «لم أكن في يوم من الأيام ملحداً، حتى عندما كنت عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي، فقد كنت في الوقت نفسه رئيساً للشباب المسيحيين البروتستانت، وانتسب للحزب الشيوعي كمسجحٍ».

وفي العام نفسه الذي انضم فيه للحزب الشيوعي، قرر «جازرودي» الدراسة في جامعة «راباندرانات طاغور»، حيث كان مشيناً بروحانية الهند، لكنه لم يجد الطريق لتنفيذ هذا القرار، إلا أنه يكتشف عن جذور التطورات الفكرية اللاحقة لجازرودي ورؤيته التي تستبعد أي تناقض بين المقلالية والروحانية.

وفي الجزائر أول لقاءً مباشر لجازرودي مع الإسلام، كمنظومة قيم ذات مصادر غير غريبة، ففي ٤ مارس عام ١٩٤١ تزعم جازرودي مظاهرة لخمسةٍ من زملائه المناهضين لسياسة فرنسا وللثانية في معهديهم بجبلة جنوبى الجزائر، وبعد ثلاثة إندارات من قائد مسكنك الاعتقال لهم، أصدر أوامره للجنود بإطلاق النار عليهم، فرفضوا حتى بعد تهديدهم بالسياط، ولم يفهم جازرودي سبب رفضهم للوهلة الأولى، لكنه عرف فيما بعد أن هؤلاء الجنود كانوا من الجزائريين المسلمين، وأن شرف المحارب المسلم يمنعه من أن يطلق النار على أعزل، وعرف يومها أنه أمام منظومة قيم متكاملة لها اعتبارها، يقول: «كانت هذه أول مرة أتعرف فيها على الإسلام، من خلال هذا الحدث المهم في حياتي، وقد علمتني أكثر من دراسة عشر سنوات في السوربون».

ومنذ ذلك اليوم عكف جازرودي على دراسة تلك الحضارة على الشاطئ؛ الآخر من البحر، وفي عام ١٩٤٦ وضع كتاباً بعنوان «الإسهام التاريخي للحضارة العربية في الحضارة العالمية»، سرعان ما

ترجم للعربية ونشره ضباط وطنيون مصريون في القاهرة، ويسبب هذه الدراسة ذاتها ومخالفتها للتجويم الفكري والسياسي السائد في فرنسا وأوروبا آنذاك، طرد «جارودي» من تونس، ومنذ عام ١٩٤٥ يصبح جارودي ولسنوات طويلة عضواً في الجمعية الوطنية (البرلان) في فرنسا، وبدأ عام ١٩٤٧ في وضع موسوعة النهضة الفرنسية، التي حشد لها أكبر مبدعي العصر حول يقطنة الثقافة الوطنية الفرنسية، متنهجاً فيها قضية المصير الإجمالي للإنسان، وهو المنظور الذي كان له الأثر البالغ في مشروع إصلاح التعليم في فرنسا.

وفي عام ١٩٥٣ جامت رسالته للدكتوراه بالسوبريون حول «النظيرية المادية للمعرفة»، وهو ما اعتبره فيما بعد أسوأ كتبه، والكتاب الوحيد الذي منع إعادة طبعه فيما بعد، والذي قال عنه: «لا عندي إلى الصدور الخاطئ للروح الحزبية، التي تحمل من المشاركة في الأخطاء الفكرية للرقاق واحداً».

وتنتهي هذه الفترة في حياة «جارودي» بتفجر الأزمة وحدة القلق، إذا، المشروع الحضاري الغربي كله، والتي تخصها بقوله: «لقد كانت الثورة تعنى حتى ذلك الوقت الوعي بأزمات الواقع القائم، بينما أصبح الأمر الآن يتعلق بال الحاجة إلى نظم جديدة للحياة كلها».

ويقول «فؤاد السعيد»: إن مدخل جارودي للحضارات غير الغربية، لم يكن مدخلاً معرفياً أيديولوجياً، بلقدر ما كان مدخلاً يختلط فيه جانب الإيمان الصوفى والتأمل الجمالي في الوجود في الوقت ذاته، فمنذ الخمسينيات والرجل يمارس التدرس في الجامعة كأستاذ لعلم المسال وفلسفة الفن، وكماركسي مجدد جاء كتابه «واقعية بلا ضفاف» عام ١٩٦٤، ليُفجّر نقاشاً واسعاً في الأوساط الثقافية عامة، إذ أعاد النظر في المفهوم الضيق الذي كان سائداً آنذاك حول الواقعية في الفن، من خلال دراسة مبهرة أبرزت تلك النقلة الكيفية التي أحدها كل من بيكساس في الفن التشكيلي، وكafka في الأدب.

ويواصل «جارودي» في هذه المرحلة مسيرته الفكرية التي أنتجت في نهاية المطاف إعلان اعتناته للإسلام، وأن جذور الحضارة الغربية نبتت في الشرق في حضارة مصر في أفريقيا، وحضارة ما بين النهرين في العراق.

ألف «جارودي» حوالي خمسين كتاباً، ترجم منها إلى العربية عشرون كتاباً، تأمل الذخيرة الحية لروية مفكّر ماركسي مجدد، لم ينفّذ الجانب الروحي في حياة الإنسان، وسمى بكل قوّة لتأكيده والإعلان، من شأنه، وشاهد على هذا التردد الذي يعيشيه العالم المعاصر، متّجهاً في الرؤية الأخرى لهذه الحسارة التي تدعى الحريّة والديمقراطية في جانب، وبخس الجوانب الأخرى، حتى يظل بريقها لامعاً، يزين للناس التطلع إليهم، وتسرّ قاصري النظر الذين لا يرون من هذه الحضارة إلا جانبها اللامع.

حديث القلب

في كل لقاءات «جارودي» بالقاهرة خلال شهر فبراير ١٩٩٨، جامت الأحاديث واضحة وجليّة، آخر في بدايتها أن يفتحها بقوله «بسم الله الرحمن الرحيم»، مروضاً أن القضية المنظورة في الحقيقة

هي محاولة تثبيت الأفكار عندما يتصوره الإسرائيليون، خاصة أنهم أدخلوا إلى الماضي، وإلى الوقوف عند عدد اليهود الذين أحرقوا في محرق النازى، وغيرها من القضايا التي تعرضت إليها في كتاب «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، فمشكلة إسرائيل الحالية والتي ترجع إلى عام النكبة ١٩٤٨، ومساعدة أمريكا من شأنها أن تفجر حرباً عالمية ثالثة، وما أثار حظيتي لكتابه هذا الكتاب، هو قراءته لكتاب «صدام الحضارات» الذي توقع فيه كاتبه نوعاً من الصدام بين الحضارة الشرقية مثلثة في الإسلام والكونفوشيسية، وبين الحضارة الغربية مثلثة في المسيحية واليهودية، وبالطبع المشروع الأمريكي الحالي يفكرا بكتاب هرتزل، الذي صدر عند بداية التفكير في نشأة الدولة الإسرائيلية، لأنّه يتمثل في نفس الدوافع في محاولة تقويم الحضارة الغربية مقابل البربرية الشرقية، فالهدف الإسرائيلي الحالي هو محاولة احتزاز البلدان العربية، وهو الهدف الذي جعلني أكتب هنا الكتاب.

وتركت معظم الأسئلة في معظم لقاءات جارودي حول العراق والأزمة العالمية، وانهيار الشيوعية والعدوان الدائم على الإسلام، باعتباره العدو الآخر للغرب، والمولدة، ومستقبل العرب والإسلام في ضوء الهيمنة الأمريكية وسيطرتها، والمقارنة بين سلمان رشدي الذي دافع عن الغرب، وعن حرمه عندما وجه شتائم للعرب وللمسلمين، وبين حرية «جارودي» في رؤيته للسياسة الإسرائيلية.

يقول «جارودي»:

«ما يخص سلمان رشدي الذي اعتبره البعض رمزاً لحرية الفكر، طالما أن هذه الحرية سوف تدين وتتشمّس أحداً آخر غير إسرائيل، ولذلك لم يجعلوا غضاضة في الدفاع عن حرمه، في حين اعتبروني أنا مهمشاً في هذا السياق، سباق الحرية، وشخص غير مرغوب فيه، والرد على هذا السؤال لا يفهم إلا إذا عرفنا أن السيطرة على وسائل الإعلام في الغرب، هي في أيدي الصهيونية بنسبة لا تقل عن ٩٥٪، وباسم الحرية من الممكن في أوروبا، أو تحديداً في فرنسا أن تنتقد ميشلان أو أي شخص آخر، وصولاً إلى بابا الفاتيكان، لكن لا يمكن أن تقترب من إسرائيل، ولا فأنت في هذه الحالة ضائع لا محالة».

ويضرب جارودي المثال على حرية التعبير في فرنسا وهو عندما نشر كتابه «فلسطين أرض الرسالات الدينية» إذ وجد الناشر نفسه مهدداً بعدم حطوا مكتبه، واضطر أن يرسل إلى بقية الكتب التي كانت عنده، حتى ينذر بجلده من هذه التهديدات التي تلاه، أيضاً هناك مثال آخر هو فترة أزمة الخليج، وفي هذه الأزمة لم يتحدث جارودي عن صدام أو النظام العراقي، لكنه انتقد اشتراك فرنسا في هذه الحرب التي رأها استعمارياً، لكن السيدة التي سمعت له ياجراً هذا الحوار في التليفزيون الفرنسي، طردت في اليوم التالي مباشرةً، لأنّه قال ما لا يجب أن يقال، وانتقد تبعية فرنسا لأمريكا بهذا الشكل المخزي، المثال الآخر الذي ضربه «جارودي» هو ما ظهر ووضح بعد صدور كتابه «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، إذ حدث أن تعرض الناشر لهجوم جسدي، واضطر أن يزيل كل النسخ من المكتبة، وهو ما حدث أيضاً لناثر آخر في اليونان. الكتاب ترجم ونشر في ٢٣ بلداً. وحدث اعتناؤه على الناشر اليوناني بالملوّن، كما أن كل المكتبات التي عرضت ونشرت الكتاب في سويسرا تم تقديمها إلى المحاكمة، وحكمت عليهم بالإدانة، رغم أن هذا الكتاب لم يتم



منعه أو تداوله في فرنسا حتى الآن.

وأوضح ما ظهر أثناء محاكمته، التي بين كيفية التلاعب بالكلمات والمفاهيم، محاولين أن يظهروني كمعاد للسامية، وهذا غير حقيقي، إذ أنتي أحترم اليهودية، وأعادى الصهيونية كسياسة عدوانية، ولكنهم لا يريدون أن يأخذوا هذا في الاعتبار، وأرى أن أوضح أنه وصلت لي رسالة من الفنان اليهودي «مينيسون» - الموسقار - الذي أرسل لي كتاباً كتبه والده عن انهيار اليهودية، وتصوره في هذا الانهيار لليهودية سيتم على يدي الصهيونية، لأنهم نزعوا «الله» من اليهودية، ووضعوا بدلاً منه «إسرائيل»، وهذا الفنان اليهودي قال لي إن والده كان حاخاماً إسرائيلياً، وأوضحت إني بين المسلمين مثل والده وسط اليهود، موقف الرفض والمعارضة الذي اتخذه من هذه السياسات الإسرائيلية.

وجاء سؤال عن اعتناق جارودي للإسلام وهل كانت ستتم محاكمته لو لم يتم هذا الاعتناق للإسلام، وهنا رد جارودي على أن مسألة حقوق الإنسان هنا تبدو مزدوجة، كما هو الحال في حالة العراق مثلاً، إذ يعتبرونها لم تستجب لقرارات الأمم المتحدة، وبالتالي يوجب ذلك أن تقع عليها العقوبات، في حين أن إسرائيل في المقابل رفضت ١٢٢ قراراً لهذه الأمم المتحدة، ولم تحدث لها أية عقوبات، وكذلك الحال عندما أعلنت إسرائيل عن ضمها للقدس، رفضت أمريكا هذا الضم لكن الأمم المتحدة لم تقرر أية عقوبات، ولم تقبل أمريكا هذا، ونجحت محاصرة العراق، وهناك ٥ آلاف طفل عراقي مهددون تحت هذا المصادر، وهو ما يعني عدم العدل، بلظلم البين، في حين ترى أن القدس مدينة دينية، لكن الكويت عاصمة محاطة ببراميل البترول، الأذكى الحادث حالياً، الذي نرصده حول ما يحصل بالعراق، والقول بعملية التفتيش التي نسخ عنها منذ ٧ سنوات، ولكنها لم تتم، رغم أن التفتيشات التي تتكلّها أمريكا وتستطيع أن ترصد كفرة تنس على بعد ٣٦ ألف كم، وهو ما يعني أن الإصرار على دوام هذا التفتيش وعدم الانتهاء، منه أن القانين عليه إما أن يكونوا مختلفين أو لديهم سوء طرية، وهي الأساس، لذلك أرى أن هنا التفتيش هو في الأصل تفتيش سياسي، وكأنهم سيظلون يبحشون عما يخفيه صدام حسين تحت سريره من قنابل نووية، ونتيجة هذا التفتيش هو وجود أكثر من ٣٠ ألف طفل أقل من ٥ سنوات معرضين للتدمير، والدور القادم على إيران ثم ليبية وربما تدور الدائرة على دول الخليج نفسها.

ورحب الكاتب «أحمد سويلم» بوجود جارودي كعضو فخرى لاتحاد الكتاب المصريين، وتساءل عن تسلل الصهيونية إلى كل النظم الحاكمة في العالم، في السياسة والاقتصاد والمجتمع، وكان الأمر أصبح بوجود فريقين فريق يخطط ويفكر، وفريق آخر ينفذ ما تم التفكير له. فما رؤيتك لمستقبل العالم بعد هذا الخلل الذي حدث على يد الصهيونية؟

ورحب جارودي بغضونية الاتحاد، رغم أنه لا يكتب بالعربية، لكنه فخور بهذه المضوية، وأشار إلى أن الخلل القائم يعود إلى الهمينة الأمريكية التي ترد أن تفرض سيطرتها على العالم وعلى جميع المنظمات العالمية. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما رد الفعل وماذا تفعل؟

وأجاب بأن العلاج المتواضع الذي يأتي منه كمواطن بسيط لا يعطي النصائح لأحد، لكن هناك أربعة طرق لمقاومة هذا الخلل بعدما أصبحت الأمم المتحدة أداة أمريكية، والبرلمان الجديدة التي تتم

اليوم، وهي جرعة إبادة شعب بالكامل في العراق، والموقف الذي يجب أن تأخذه هو أن تستقيل من هذه المنظمة «الأمم المتحدة»، فكلنا يعرف أن الجات وما تفرضه علينا من قيود وكذلك البنك الدولي والموقف الواضح هو رفض كل هذه المنظمات الدولية التي تتم عبرها الجرائم ضد الشعب العضيف.

والخطوة الثانية التي أتصور أنها إيجابية، هي العمل على إنشاء باندونج جديدة التي نشأت في الخمسينيات في ظروف تاريخية مختلفة، في إطار الثنائية، وجمعت تحت لوائها الدول التي عانت من الاستعمار ومن ضغوط الهيمنة العالمية وحاولت أن تشكل نوعاً من الحياد، والآن نظرًا للعدم وجود هذه الثنائية اليوم فيجب أن مجتمع البلاط في باندونج جديدة ضد سياسة الغرب التي تخوضها أمريكا ضد الدول الضعيفة، وألا تتضم هذه المجموعة دولًا عربية فقط، بل من الممكن أن تتضمن إليها الصين التي ترفض هذه السياسات التي تنتهجها أمريكا.

وعناصر هذا التجمع بدأ واحتضن في مقاطعة مؤقر، اللوحة، في الوقت الذي بدأت فيه أعمال القمة الإسلامية في إيران، وهذه مبادرة إيجابية، في ظل المبادرة الثالثة من وجود طريق الحرير الذي يسعى إلى وحدة العالم، بعيدًا عن مفاهيم العولمة التي لا تومن إلا بإله واحد وهو إله السوق، حيث كل شيء يباع ويشرى، وربما تكون هذه الخطوات صعبة، لكنها تمثل داعمًا إذا ما عرفنا أن الاقتصاد الأمريكي يعاني من حالة متربدة، ولا يستطيع أن يستغن عن ميلارين من زبائنه، كما لا تستطيع أن تعيش إسرائيل أكثر ٦ شهور بلا حماية أمريكية، فقد قال أحد الكتاب الإسرائيلي إن إسرائيل يحيمها قفار من الصلب ببطن بالدولارات.

أما الإجراء الرابع فهو السعي لخلق سوق مشتركة لهذه الجماعة، ولا أعتقد أنها فكرة خالية، لأن ٧٥٪ من الإسكانات الطبيعية موجودة في دول العالم الثالث في هذه الحالة ستحل مشكلة فلسطين والعراق.

ورفض جارودي الإجابة على السؤال الخاص برأيه في الأنظمة العربية مؤكداً إن لم يأت ليعاقب أحداً أو يكافأ أحداً، وإنما أنا هنا غريب، فقط أقولرأي، وربما أرى أن الإرادة الشعبية في الدول العربية هي البادية في التتحقق وأنا أرد على ما يقال في فرنسا عن حقوق الإنسان إنه قبل أن تعطى فرنسا دروساً للأخرين، من المستحسن أن يكتسوا أمام يابهم.

وقال جارودي إن المستعمرين القدامى أصبحوا الآن مستعمرين - بالفتح - كما أن اتفاقية ماستر خيت التي أكدت على أن أوروبا هي العاصمة الاقتصادية للاتحاد عبر الأطلنطي، لكنها تبدو كما لو كانت تابعة لأمريكا، وكل أوروبا بها قانون جسم، تخضع لأمريكا، والعملة التي يطلق عليها البعض هي استعمار من نوع جديد، وبمعنى أن بريطانيا هي أولى الدول المتأففة عن ضرب العراق في إطار تضامنها وتبعيتها لأمريكا، وهذا إعادة إنتاج للاستعمار مرة أخرى من جديد.

نجوم آخرون

لم يكن جارودي وحده هو لم يعرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الثلاثين، لكن النجوم الحقيقيين بعد جارودي في الدورة الثلاثين لمعرض الكتاب كانوا: عبد الرحمن الأبنودي،

والصادرة، وتزوير كتب نزار قباني، وارتفاع الأسعار.

أما الأنودى فقد استطاع أن يقود بنفسه تنظيم وترتيب ودعوة المشاركين في الاحتفالية التي أعدها معرض الكتاب له في سرای الإسكنان، والتي شارك فيها ماجدة الرومي ومحمد منير ومحمد رشدى وإبراهيم فتحى وجمال الغيطانى وسید خميس ود. يسرى خميس وأخرون، هنا فى الوقت الذى ألفى فيه معرض الكتاب احتفاليتين آخرتين عن نزار قباني ونازك الملائكة، ولم يجد الجمهور أمام تجربة الأنودى سوى تحطيم الأبواب لمشاهدة لمجوم الاحتفالية، كما لم يجد الأنودى إلا التعبير عن رحقه من هذه العلبة الضيقة التي حشر فيها معرض الكتاب بغور احتفالية الأنودى بلا داعى.

والنجم الآخر هو غياب المصادرة، إذ لاحظ الجميع أن الكتب التى سبق مصادرتها لبعض المفكرين أمثال سيد القمنى وخليل عبد الكريم وصادق العظم وسعيد العشماوى، معروضة فى الأجنحة المختلفة بالمعرض، وهذا يحسب لهذه الدورة من معرض الكتاب، التي أتاحت كل الكتب بلا خوف أو قلق أو تخسib للمفتشين الذين يفاجئون معرض الكتاب عادة بتقرير المصادرة، وهو ما نتنمناه دوماً فى الدورات القادمة.

والنجم الثالث هو «نزار قباني» الشاعر العربى الذى أكدت وعكته الصحافة التى مر بها العام الماضى مكانته الجدير بها فى قلوب الجمهور العربى، كما أكدت زيادته مع آخرين لحركة الشعر الغربى الحديث، لكن دار الحسام - وهى دار نشر مصرية صغيرة - سعت إلى تزوير عشرة كتب له، أمعاناً فى هذه المحبة ورواجها، مما دفع دار الأداب - صاحبة الحق فى نشر وتوزيع كتب نزار قباني - أن تجلأ إلى النيابة لخاضعة دار الحسام على ما اقترفته من تزوير، وانتهاكها لحقوق الملكية الفكرية، والتى تضيع العائد على المؤلف وناشره الحقيقي، ولعله من الغريب أن تتم هذه الفعلة فى الوقت الذى عقدت فيه بالقاهرة الندوة الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك - حرم رئيس الجمهورية - مما دفع اتحاد الناشرين العرب إلى التأكيد على معاقبة الناشر المصرى إذا ما حكم القضايا ضده ومصادرة الكتب المزورة وحرقها، وهو ما تم من قبل مع ناشرين آخرين فى معارض عربية أخرى.

أما النجم الرابع الذى زاحم جارودى فى معرض الكتاب هذا العام فهو الارتفاع الرهيب فى أسعار الكتب، والتي جعلت الكثيرون يتذمرون بحسنة إلى إنتاج المشروع القومى للترجمة الذى صدر منه ٢٨ كتاباً بالمجلس الأعلى للثقافة، وإلى إصدارات دار الكتب المصرية، وإلى إصدارات دار المدى السورية، التي قيمت هذا العام بانتاجها المهم والفرد، مما جعلها تنتهى بما حملته معها إلى القاهرة مرتين فى أيام المعرض، رغم ضيق ذات بد المصريين.

كتاب

ك

المصرى من مثلك

(الشخصية المصرية في الأمثال الشعبية)

عرض نقدى: غادة الحلوانى

تباحث د. عزة عزت فى هذا الكتاب ((الشخصية القومية في الأمثال الشعبية كتاب الهلال . سبتمبر ١٩٩٧) ألم ملائم وسمات الشخصية القومية المصرية، من خلال تحليل مضمون الأمثال الشعبية المصرية، وقد انتهت إلى إبراز سمات رئيسية هي: ساخر، متدين، طيب عفوى، عاشق للاستقرار، فنان، ذكي حكم، وتتفق من كل سمة رئيسية عدة سمات فرعية.

تعرف د. عزة عزت الشخصية القومية . بوجه عام - كما يلى:

«تشكل الشخصية القومية من مجموعة السمات الفردية التي تكتسب صفة العمومية، والتي يمكن أن تقول عنها «إنها سمات مائدة بين معظم أفراد مجتمع ما».

والواقع أن هذا التعريف تعرّف عام للغاية، خاصة أن مفهوم الشخصية القومية يشهد تعددًا في المدارس الفكرية، حيث قامت كل مدرسة بوضع تعريف خاص، ومنهج متميز عن المدرسة الأخرى للمفهوم. وتكتفى الإشارة إلى أحد المصادر التي اعتمدتها د. عزة عزت في كتابها، وهو كتاب الأستاذ سيد ياسين «الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الأخرى»، حيث قام الكاتب من جهة بتوضيح المدارس الرئيسية المختلفة لدراسة الشخصية القومية، ومن جهة ثانية، قام بتحديد المدرسة الفكرية التي اعتمدها في دراسته للشخصية الغربية.

إن هذا التعميم الذي لم يستند . على الأقل . لصدر ما في تعريف الشخصية القومية، قد احتضر د. عزة عزت إلى أن تستعين بدراسات سابقة عن الشخصية القومية المصرية، منها دراسات اتخذت النهج التاريخي والأنثروبولوجي، ومنها دراسات اعتمدت «علم الثقافة الشعبية» لتحديد أهم ملامح وسمات الشخصية المصرية، كطار عام لبحثها في الكتاب الذي نحن بصدد مناقشته.

في حقيقة الأمر، لا تعد المزاوجة بين المناهج المختلفة خطأً منهجياً، إلا أن جوهر دراستها أو منهجها الذي اتبعته، وهو الاعتماد على الأمثلال الشعبية فقط . كأحد صور الفولكلور المصري . لدراسة ملامح وسمات الشخصية المصرية، قد جعلها تستعين بذلك الدراسات الأخرى، لتحديد الملامح الرئيسية للشخصية المصرية. فقد ذكرت وبخفة منهجية «قد تبرر آراء تقول إن اختيار المثل الشعبي بالذات لتحليل مضمونه والمفروض بنتائج محدد سمات شعب مصر، اختيار متميز».

وترد د. عزة عزت أن جهة هؤلاء، تكسن في أن «الأمثال الشعبية غير متداولة إلا بين العامة من الناس»، أو أنها «أسلوب سوقى في الحديث»، أو أنها « مجرد تراث». وترد د. عزة عزت على الجهة الأولى فقط، وهي بالفعل الجديرة بالاهتمام لأن الحجاجتين الآخرين لا يتصدون إلا من لا يعنهم علم الثقافة الشعبية بقولها «لاحظت» (١) (إشارة التعجب في كتاب المقال)، أن الأمثال أو المتبقى منها متداول بين جميع أفراد الشعب المصري (...) كما أن لكل فئة أو طبقة أمثالها المختارة المتداولة بينها والتي تعبير عن بيئتها وقيمها».

يبدو أن لا حجة للدكتورة عزة عزت على ردها هنا، سوى ما جاء في دراسة د. فاطمة المصري «الشخصية المصرية، من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري» (أحد المصادر المهمة للكتاب، في دراسة تطبيقية قامت بها د. فاطمة المصري لبعض الأمثال الشعبية في صفحتي ١٤٣ و ١٤٤) لتفيس بها نسبة تداول الأمثلة الشعبية بين فئات اجتماعية مختلفة، من خلال عينة محدودة، إلا أن هذه الدراسة التطبيقية لم تحدد على وجه الدقة ما هي الأمثال المتداولة بالفعل بين الطبقات المختلفة . ولدى تأثيرها، والعلم بها كقيم بين الطبقات المختلفة.

من جهة ثانية، يبدو أن هذا الرأى، يتجاهل بالفعل مفهوم «الشعبى»، وهو ما لم تقم د. عزة عزت بوضع تعريف محدد له، تبنّاه من خلال دراستها، لهذا جاءت الأمثال عن طريق ملاحظتها، متداولة بين جميع أفراد الشعب المصري، وهو الأمر الذى يغطي التعريف العممى للشخصية القومية، فمن هو الشعب المصرى، وإذا كانت له فئاته وطبقاته المختلفة، والتي تأتي الأمثال لتغير عن بيئتها وقيمة كل فئية، فما هي تلك الأمثلال على وجه التحديد، التي تعبير عن بيئتها وقيمة كل فئة، وإذا كان هناك تمايز، فلماذا التعميم؟ وما سنته منهج؟

صعوبة

بالرغم من جميع المحظوظات المنهجية فى استخدام الأمثال الشعبية فقط لتحديد ملامح الشعب المصرى، أو أي شعب على الإطلاق، وهو الأمر الذى لم تتكلف د. عزة عزت أى عناء فى توضيحه أو

تبريره على نحو علمي، إلا أنه على الأقل كان يجب تصنيف الأمثال طبقاً للطبقة أو الجنس أو العمر، وتحديد الفترة الزمنية التي تم دراستها للأمثال خلالها، بل وتحديد الفترة الزمنية للأمثال على وجه التقرير، لأن تحديد «عمر - الفترة الزمنية» للأمثال، والفترة الزمنية التي تم دراسة الأمثال خلالها، يعني مدى فاعلية هذه الأمثال كقيم ومعايير إذا ارتبينا كل التعاريفات التي ذكرت عن الأمثال، ومعنى أيضاً الأخذ في الاعتبار الحالة الاقتصادية - الاجتماعية التي تسود المجتمع، وهو الأمر الذي لم تستطع أي دراسة عن الشخصية القرمية المصرية، سوا، اتبعت النهج التاريخي أو الأنثربولوجي أو الفولكلوري، أن تتجاهله، وبالفعل تذكر د. عزة عزت أن هذه الأمثال تعبر عن وضع المجتمع المصري، منذ ثلاثة عقود، وقد حدثت تغيرات جمة عليه الآن، تستدعي منها القيام بدراسة أخرى؟ بينما في وضع آخر، تذكر أن الأمثال الواردة، هي الأمثال المعاوقة الآن، وقد قامت بعملية قياس لتعرف المتبقى من الأمثال، حيث قارنت بين «بعض كتب الأمثال، التقديمة والمديدة» ولكن ما هو الأسلوب الذي اتبنته د. عزة عزت، لتعين من أن الأمثال التي وردت هي الأمثال المعاوقة والتباينة بالفعل؟!

وهكلاً تعود د. عزة عزت لتؤكد بحسم رأه برغم التباينات والاختلافات الطبقية والرتبية - المضمرة والجنسية والوظيفية - المهنية، وعوامل التنشئة والتعليم والتربية، «إلا أنه ما يزال يمكن القول إن هناك خلقاً عاماً وسلوكاً مشتركاً يعكسه (المثل الشعبي)، بل هو الأداء الشالي للتعرف على سمات الشخصية المصرية، لأنه قوانين اجتماعية شبه ملزمة، يخضع لها الجميع بصورة عامة أياً كانت طبتهم خاصة الطبقة الشعبية بل وأغلبية الطبقة المثقفة».

قد تتفق على وجود خلق عام وسلوك مشترك، إلا أنه من الصعب أن يعكسه فقط المثل الشعبي، في دراسة علمية جادة، كما أنه يجب تحديد الطبقة الشعبية وما هي فئاتها الاجتماعية، وتحديد الطبقة المثقفة وأصولها الاجتماعية وأتجاهاتها الفكرية.. إلى آخره، لكن تتفق بالفعل على وجود خلق عام وسلوك مشترك بين جميع الطبقات المختلفة.

في حقيقة الأمر، لقد استمعنات د. عزة عزت بتلك الدراسات عن الشخصية المصرية، لستخلص السمات الأساسية لهذه الشخصية، كما ذكرت في تلك الدراسات، ثم قامت بالكشف عن هذه السمات، لتأكيدتها أو دحضها من خلال الأمثال الشعبية المصرية، أي اختبرتها، من خلال معيار واحد فقط هو الأمثال الشعبية المصرية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أكدت استحالة دراسة سمات وملامع الشعب المصري من خلال الأمثال الشعبية.

إن المؤلف هو استخراج السمات والملامع للشخصية القرمية، من خلال دراسة بعض ظواهر الفولكلور، أو من خلال حدى تاريحي معين، أو من خلال تحليل خطاب فئة اجتماعية معينة، أو من خلال دراسة ظاهرة معاينة والمثل المجد للحالين السابقتين، هو كتاب د. سيد عويس «ظاهرة إرسال الرسائل للإمام الشافعي»، أو تحليل خطاب نخبة معينة، خلال حدث تاريحي معين، أو دراسة سلوكهم تجاه حدث معين».

إن الفرض الأساسي للكتاب، هو تأكيد أو دحض بعض السمات التي ذكرت في بعض الدراسات التي اختارتها د. عزة عزت عن الشخصية المصرية، من خلال الكشف عنها في الأمثال الشعبية.

أما الفرض الفرعى، وهو خطوة مرتبة على الفرض الأساسي، هو حسم بعض القضايا المثارة حول الشخصية المصرية، مثل هل هذه الشخصية امتداد طبيعى للشخصية الفرعونية أم للشخصية العربية، أم هي مزيج منهما وقد اهتمت د. عزة عزت بالشق الثاني من السؤال، حول العلاقة بين الشخصية المصرية والشخصية العربية.

بداية، ترى د. عزة عزت أن الشخصية المصرية، مزيج لثقافات مختلفة إلا أنه يوضح رأيها - من خلال التحليل الكمى للأمثال الشعبية، قد خللت الكثير من الأوراق، فقد ناقشت على وجه التحديد رأى د. فاطمة المصري في هذا الأمر، حيث سررت د. عزة عزت، سمات الشخصية المصرية، التي أوردتها د. فاطمة المصري، في دراستها المذكورة سابقاً، ورأى أنها سمات سلبية، مرجعها الفتح العربي. وسنورد بعضاً من تلك السمات فيما يلى، مع التنوية أنتا لا نناقش القضية بعد ذاتها ولكن نكشف عن النتائج التي خلصت لها د. عزة عزت في هذا الشأن.

السمة الأولى: الفردية والسلبية، وترى د. فاطمة المصري أنها ثورة ضد الجماعات التي ينتمي إليها الفرد المصري، بينما تراها د. عزة عزت أنها سمات مستحدثة ودخيلة، إلا أنها لم تناوش أسباب هذا الرأى، برغم أنها من السمات الفرعية التي اتسمت بها الشخصية المصرية في دراسة د. عزة عزت.

السمة الثانية: روح الفوضى وعدم الطاعة للسلطات والافتقار إلى الوعى الاجتماعى والمسئولية الوطنية، فما هو الرابط أو العلاقة بين عدم الطاعة للسلطات والمسئولية الوطنية؟

السمة الثالثة: الميل العدوانية، وبينما ترى د. فاطمة المصري أن هذه الميل العدوانية واستخدام التأدب كأسلوب أو وسيلة لإخفاء العداء الناتج عن الفقر والكبت الجنسي والاقتصادي والسياسي، كمولده لهذا العداء، ترى د. عزة عزت أن مصر الفقيرة دانيا، لم تجد متنفسها عن هذا القهر بالعدوان، بل عبرت عنه بالفنون الشعبية، وفي لوبين لا ثالث لها: التصوف والمجنون أو التحامق.

أولاً: ترى د. عزة عزت أن تلك السمات مؤقتة، ولم تأخذ معنى المؤقت أو ملأه، بل ترجعها من ناحية ثانية إلى أنها سمات عربية، وليس مصرية أصلية، وهنا تستطيع تحديد المؤقت بأنه منذ الفتح العربي، أم لعله منذ هجرة العمالقة المصرية إلى الخليج، في فترة السبعينيات، مع بداية الانفتاح الاقتصادي، حيث تقول إن هذه السمات يتضم بها بعض المصريين المولدين «أو» البزميت».

ثانياً: أبرزت العديد من الكتابات الاجتماعية والاجتماعية -التاريخية قانون خاص «للثورة والتغيير» لدى الشعب المصري، وهو ما قصدته د. فاطمة المصري من أن الفردية والسلبية، هي ثورة ضد الجماعات التي ينتمي إليها المصري، حيث يعتبر نوعاً من المقاومة السلبية، كما أن الميل العدوانية أو «العدوان» المخفية تحت ستار التأدب، ونتيجة للقرف والكبت، لا تعنى «المدنية» التي تتصرف بها شعوب أخرى محظطة، بل ردود أفعال بشرية طبيعية «صحبة»، وتبرز في «عادات الثأر» و«حرق الزرع» و«مفهوم العار» و«العنف الأسرى»، وكلها مظاهر تجسد العداون أو الميل العدوانية،

التي يجب أن تكون نتيجة لعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية، أو نتيجة «لخلاف» المجتمع المصري، حتى هذه اللحظة ولا يمنع أن يكون التعبير بالفن مرة، وسلوكيات عنيفة مرة أخرى، كما أنه لا يتعارض مع سمة «الطيبة» التي تتفق منها السلبية واللامبالاة واللاعقلانية كما ورد في كتاب د. عزة عزت، هنا من ناحية، ومن ناحية ثانية، إن الطيبة لا تعنى الاستكانة والضعف (على طول الخط، في الذهنية الشعبية المصرية خاصة في شخصية «ابن البلد»)، وهذا ما تحاول أن تؤكد عليه د. عزة عزت، بأن الطيبة تعنى الاستكانة، وهو نتيجة طبيعية لاعتدادها على الأمثال الشعبية فقط لدراسة ملامح الشخصية المصرية عامّة.

بما أن الفرض الفرعى، هو حسم بعض القضايا، فقد استنتجت د. عزة عزت فى دحصتها للصفات المذكورة، أن ظاهرة الإرهاب، ومسلسل قتل الأزواج (وهو ما يتنافى مع سمة الاستقرار الرئيسية)، وغيرها صفات مؤقتة، لأنها لا تتفق مع طبيعة المجتمع المصرى، فأية طيبة وأى مجتمع مصرى، وما هي الأسباب الحقيقة وراء هذه الظواهر؛ وهل تكفى هذه الجملة التقريرية العامة التي ترتكن على تحليل كمى للأمثال الشعبية، لكن تهدأ ونستكين؟

لقد جاءت سمة التدين، السمة الرئيسية الثانية فى هذا الكتاب، وهى سمة قد انطق عليها جميع من تناول هذا الموضوع بالدراسة، كما ذكرت د. عزة عزت، ولو اعتبرنا أن السمات الثانوية التى تفرعت عن هذه السمة، هي شرح أو تعريف ضئلى «لمفهوم التدين» أو لمعنى التدين، وهى: التواضع، الصبر، الشراك، الإيمان بالغيبيات (الحظ والبحث المكتوب)، الرضا والتلقاعة، تقدير المورى، الإيمان بالطبيقة، فهل هنا هو مفهوم «التدين المصرى» أو «التدين الشعبي المصرى»؟، من جهة ثانية، هناك سؤال، أوردت د. عزة مثالين تحت سمة التعاون والتكافل، وهما سمتان فرعيتان لسمة الطيبة، وهما مثلان يحضران على الأثنائية، فى مقابل (١٩) مثلا يحضر على التعاون والتكافل وهما: «اللى يحتاجه البيت يحزم على الماجع».

كل لقمة فى بطن جائع أخیر من بنية جامع.

ألا يصح أن هذين المثالين يصنفان، تحت سمة التدين، أو تحت مفهوم التدين المصرى، أو التدين الشعبي المصرى؟ أليس للشعب المصرى تدينه الخاص الذى يشبه البرونقة التى تتصهر فيها كل الأديان، ليتسع تدين خاص بالشعب المصرى، وهنا تكون خصوصية الشعب المصرى بالفعل، الذى ورددت فى الكتاب، بدون أى إبراز لهذه المخصوصية؟

تحمل الكثير من الأمثال الشعبية بعض الأنماط «البدئية»، وهذا هو الوصف الذى أطلقته د. عزة عزت، مثل «من عجبه حسه علاء، ومن عجبه جسمه عراه»، وتكتب فى الحاشية: يستعمل عادة لفظ بدئي، يدل على عضو الثنائيت فى المرأة.

تحمل د. عزة عزت فكرة وراء هذا الوصف، وهى أن المجنون أو التحامق، فى بعض الأنماط والأمثال الشعبية، قد ظهرت فى فترات القهر والظلم.

اعتقد لو أن هناك تعرضا واحدا محددا لما هو «شعبي»، فلن نطلق على أى لفظ أنه «بنى»، هنا

من ناحية، ومن ناحية ثانية للدكتور أحمد رشدي صالح تعليق في كتابه «فنون الأدب الشعبي»، على كتاب «حائق الأمثال العالمية» للسيدة فاتحة حسين راغب، عن حذفها للألفاظ النابية هو «كأنما ذوق المألفة هو رopic على ما يتبع أن يتداوله ضاربو الأمثال، وما يتبع أن لا يتداولوه»، من ناحية ثالثة، ذكرت د. عزة عزت في المقابلة، أن الشعب المصري يقدس الجنس، وقد أطلقت على هذا العشق سمة المجنون والتحامن (والاختلاف واضح بالطبع)، وهي سمة فرعية للسمة الرئيسية الأولى، وهي السخرية، وهي السمة أيضا التي لم ترد لها أمثال منفردة بها بذاتها، كبقية السمات، بل تتوارد سرير في المقابلة، وكانتها تذكر القاريء.

رابعاً: كيف يتحقق أن يكون الجنس أو «المجنون والتحامن» سمة أصلية في الشعب المصري (منذ العهد الفرعوني)، كما جاء في المقابلة، وفي الوقت نفسه تعتبر د. عزة عزت المجنون والتحامن، أحد لونى تنفيسي مصر القديمة دائمًا عن قهرها، كما ذكرنا سابقاً.

خامساً: يبدو أن التدين متناقض في جوهره مع سمة المجنون أو «الجنس» لدى د. عزة عزت. إن تصنيف الأمثال الشعبية، لو صح ذلك لدراسة السمات الشخصية المصرية حسب مدلولاتها ومضمونها ومعاناتها بأنه نتاج مغايرة بالفعل لما جاء في كتاب «الشخصية المصرية في الأمثال الشعبية» للدكتورة عزة عزت، أما البحث في الأمثال، عن سمات بعينها، فهي بالفعل دراسة متميزة، بل هي نوع من المفارقة المنهجية.

لقد عدلت د. عزة عزت إلى استخدام التحليل الكمي، لتعرف ما هي السمة الفالية، فعلى سبيل المثال، هناك ١٩ مثلاً شعبياً تحض على سمات التعاون والتكافل، في مقابل مثلين اثنين فقط يخضنان على الأنانية، وعليه فإن سمة التعاون والتكافل هي السمة الفالية، فهل العلاقة: أنه كلما زاد عدد الأمثال الشعبية التي تحض على سمة معينة، كلما كانت هي القيمة السائدة في المجتمع؟ حمل المعيار كمّي أم كميّ، فلماذا لا تكون سمة الأنانية والفردية هي القيمة السائدة في المجتمع في فترة معينة، تمارسها فئة اجتماعية معينة تعكس نمطاً من العلاقات الاجتماعية، إحدى مقوماتها الأنانية والفردية.

وهذا نقول قيمة سائدة، وليس أصلية وأصلية، لأننا بذلك، سندخل في متاهة لا طائل منها، فالسمة الأصلية أو الأصلية، تعنىـ في بعض القراءاتـ العودة إلى العهد الفرعوني، وهكذا لن نستطيع أن نخرج من مأزق قراءة الماضي بعين الحاضر، واستحضار الماضي لقراءة الحاضر، كما أنتا بهذا ترفض قانون «التغيير» الذي يسم كل مظاهر وجوه الحياة، وأخيراً لن غارس «قطيعة معرفية» حقيقة مع الماضي، من أجل المستقبل.

لقد أدى التحليل الكمي إذن إلى إظهار المجتمع وكأنه «ميه واحدة» وعمد إلى إخفاء التناقض الذي يتصف به المجتمع المصريـ منذ القدمـ ونتيجة لاختلاف وتفصل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، في الفترات التاريخية المختلفة للمجتمع المصري، وهو الأمر الذي ذكره د. سيد عويس على سبيل المثالـ في عدة كتابات له واستشهدت بهـ د. عزة عزت، إلا أنها اختلفت معهـ حيث ترى

أن هذه الأمثال هي حصيلة وحصاد حقب متباينة تماماً، لم تنشأ أو تضاف في عصر واحد، وهنا يبدو واضحاً التحليل الكمي، حيث إن بقاء مثل ما حتى منذ العصر الفرعوني، لا يمكن تفسيره إلا ضمن سياق الفترة التاريخية، وهو يعني أن المثل الواحد له عدة معانٍ ومدلولات، تحمل سمات الفترة التي يتداول فيها المثل، ولا يعني أن له مدلول واحد، عبر كل العصور وكل الأزمنة، بعض النظر عن ملامح وسمات وظروف كل عصر وكل زمن، من جهة ثانية، قد يحمل المثل مدلولات مختلفة في العصر الواحد، بحسب كل فئة اجتماعية تتداوله، فكل فئة ستعكس المدلول أو المضامون، الذي يعكس قيمها ويستتها، بل إن الأمر يمتد لكل فرد، وحسب الحالة والوضع الذي يقال فيه المثل، وهو أمر واضح جداً بالنسبة للقارئ العادي عند قراءة الأمثال الشعبية في هذا الكتاب.

وهكذا، وبدلاً من كشف أسباب التناقض من جهة، والاختلاف من جهة ثانية لاستخراج قانون عام، أو حتى تفسير وشرح لعوامل هذا التناقض وهذا الاختلاف، استخدمت د. عزة عزت العليل الكمي، لتطمس معالم التناقض لتخفي سمات راكرة، وشخصية لا تغير ولامع أصيلة، دخلت عليها العديد من السمات المؤقتة والزائلة بلا محال.



قاموس المصطلح النقدى

د. كاميليا صبحى

لم يعد الاهتمام بالدراسات اللغوية مقصراً على اللغويين فحسب، ذلك أن مدخل فهم أي نص علمياً كان أم أدبياً لا بد أن يبدأ من خلال فهم الأنفاظ والمصطلحات تمثيلاً لتحليلها في سياقها لاستجلاء معانها. وفي مجال تحليل النصوص، لم تعد الكلمة هي نقطة الانطلاق الأولى، فالكلمة في حد ذاتها تحوى في أغلب الأحيان، على أكثر من وحدة دلالية يتبعن إدراك مهمتها الوظيفية للوقوف على دورها في تكوين معنى الكلمة، وبالتالي في فهم المعنى الكلي للنص. وتصاعد الاهتمام بدراسة آليات اللغة، وما تخلقه تفاعلات وحداتها الصوتية والذائية والإشارية من معانٍ هو دليل على رغبة في الوصول إلى حالة من الفهم الكامل. وعما أن اللغة كانت حتى آخذ في النمو، شأنه في ذلك شأن كافة العلوم الأخرى، لذا نطالعنا الدراسات الحديثة كل يوم بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التي تتناول مختلف الظواهر اللغوية، محللها وتباحث مدى تأثيرها على سياق النص.

وإذا كان عالم اللغويات السويسري الأصل فردینان دی سوسر (١٨٥٧ - ١٩١٣) الفضل الكبير في إحداث ثورة في فلسفة اللغة من خلال مؤلفه «محاضرات في علام اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ حينما بدأ يتحدث عن العلاقة الوظيفية للعناصر المكونة للنص، إلا أن تلك المرحلة كانت مجرد بدايات، لم تكشف أبعادها في حينها، وإنما كان لها عظيم الأثر في إعطاء انطلاقة جديدة للدراسات اللغوية ارتكزت عليها فيما بعد المدرسة البنية بصفة خاصة في تحليلها للنصوص.

وجميع الدراسات الحديثة، وإن خرجمت في الأصل من عبارة سوسيير إلا أنها تجاوزته وانطلقت من بعده انطلاقاً كبيرة، مخلفة لنا مشكلة حقيقة تتمثل في كيفية المتابعة والمالحة. ولعله غير خاف علينا أن أغلب المطروح على الساحة الثقافية حالياً من مقاومات تجاوزه الغرب بالفعل منذ زمن وطرح غيره. وطالما ظل الشرق متلقياً أكثر منه مبدعاً، فعليه المتابعة.

والحقيقة أن حركة ترجمة الدراسات اللغوية قد راجت في الآونة الأخيرة لاسيما في الشرق والمغرب العربين، وهو جهد لاشك يستحق كل الثناء نظراً لصعوبة المواضيع المتداولة.

غير أن ما يتوارد على أكثر تلك الترجمات هو عدم استخدام اللغة العربية «القياسية» (إذا جاز التعبير) في الكتابة، يعني أن المترجم يلجأ في أحياناً كثيرة لاستخدام مصطلحات ترتبط سواء باللهجة أو بالأساليب التعبيرية المحلية مما يضيف لصعوبة النص صعوبة جديدة. كما أن أكثر التراكيب اللغوية المستخدمة في المغرب العربي على وجه التحديد يغلب عليها قاماً الغائر الشديد بترافقها اللغة المنقول منها، مما يعمق التدفق الطبيعي للغة وسلامتها، فيقع على القارئ العرب الأكبر في فهم مستوى اللغة، وتراكيبها والمعنى المنقول من خلالها. ومع ذلك يبقى لتلك الترجمات الفضل في إنارة الحركة الدراسية والنقدية بالعديد من المفاهيم، لاسيما أن الصعوبة الشديدة التي تميز لغة النهاية الغربيين تحيط في كثير من الأحياناً عرية من يقترب من هذا المجال.

أما في مصر، فيختلف بعض المعاجم التي تذكر منها. على سبيل المثال لا الحصر، معجم د. مجدى وهبة ثم معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عنانى، وبعض ترجمات د. زكريا إبراهيم ود. جابر عصفور وغيرهم، فمن الملاحظ أن الحركة النقدية المصرية مستخدمة للمصطلحات اللغوية الحديثة أكثر منها موضحة لها. وهناك فارق بين استخدام المصطلح بغض النظر عن مدى استيعاب القارئ له، وبين تحليل على مفهومه غير الواضح أساساً، وبين توسيع المفهوم ببداية ثم استخدامه، مع الأخذ في الاعتبار قضية عدم توحيد المصطلحات بين المستخدمين لها والتي تحتاج في حد ذاتها إلى وقفة. فلاشك أن توسيع المصطلح من حيث معناه واستخداماته هو البداية الصحيحة للنهوض بالحركة النقدية.

ومن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية ترتكز على مفاهيم مستمدّة من الثقافة الأنجلوسكسونية. أما علماء اللغة والنحو والقادم الفرنسيون (بخالد بارت الأشهر بالطبع) فلم تأخذ دراساتهم بعد مكانتها على الساحة المصرية، وإن كانوا لا نعفي بالطبع أنفسنا كدارسين للغة الفرنسية من هذا التقصير. والحقيقة أن الهدف من ترجمة تلك المصطلحات المستقة من بعض المعاجم اللغوية الفرنسية المتخصصة، هو عرض فكر آخر، ووجهة نظر أخرى للمفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية، يتأكد من خلالها أياناً بعض ما كتب، وتضيّف وتعدل في أحياناً أخرى.

ولن يتم التركيز على المصطلحات المتداولة فحسب وإنما سيكون للمصطلحات غير المتداولة نصيبها كذلك تهيئة لاستخدامها في مجال الدراسات النقدية. ولستأنا ندعى أن التعبيرات المستخدمة لترجمة تلك المصطلحات هي الأفضل، فالهدف الأول من ترجمتها هو توصيل المعنى. أما توسيع المصطلح فيقع على عاتق الجميع لاسيما علماء اللغة العربية. ليضعوا لنا تلك المعاني في قالبها اللغوي الصحيح، فتتحقق بذلك الفائدة. وإننا لا نستبعد أخيراً أن يكون بعض تلك المصطلحات مرجعيتها

وأصلها في اللغة العربية، فتتأكد بذلك أصالة فكر النحاة العرب في مجال الدراسات اللغوية.

علم الإشارات والعلامات Semiology

يختص علم الإشارات والعلامات عند سوسير بدراسة كافة النظم الإشارية الموجودة في الحياة الاجتماعية، سواءً من خلال اللغة أو من خلال العلامات الإرشادية بربة كانت أم بحرية، كما يبحث أيضاً في العادات والتقاليد.

ومن هنا المطلق، يقع مجال اللغويات في نطاق دراسة هذا العلم. ولكن سوسير أبرز ما في هذا القول من تناقض. فمن المفترض بالفعل أن تتم دراسة الإشارات والعلامات من خلال اللغة، ولكن هنا يعني أنه في حالة عدم ارتباط دراسة أي علامة إشارية بدراسة علمية عن تلك الإشارة من الناحية اللغوية، فلن تستطيع تحديد ما ينتهي بدقة للإشارة محل الدراسة، وما ينتهي للمجال اللغوي. ويرى بارت أن «هناك امتناعاً بين كافة الأنظمة الخاصة بالرموز واللغة».

ولكن إذا أخذنا في الاعتبار ضرورة الاستفادة من اللغة في دراسة الرموز والإشارات، والافتقار النسبي للنظم الإشارية الواقعية خارج نطاق اللغة، فيجد بنا اعتبار علم الإشارات والعلامات قرعاً من فروع الدراسات اللغوية وليس العكس.

أما جيلمسلاف، فيعرف علم الإشارات والعلامات بأنه لغة طبيعية أي غير علمية، أي أنه يقابلها بلغة الفيزياء أو الرياضة أو علم النباتات على سبيل المثال.

علم الرموز والعلامات Semiotique

نستطيع أن نتبين عدم وجود حدود فاصلة بين علم الإشارات وعلم الرموز. إذ يعتبر بعض علماء اللغة المتندين بالثقافة الأمريكية أن المصطلجين متزادفان. أما بارت فيعرف علم الرموز بأنه يقوم على دراسة العلامات الخاصة، كاستخدام الملابس على سبيل المثال. أما علم الإشارات فهو أعم وأشمل، إذ يضم كافة الرموز؛ ويرى بعض علماء الرموز المحدثين أن هذا العلم يختص بكلة الممارسات ذات الدلالة في الحياة الاجتماعية. والفارق بينه وبين علم الإشارات هو أن علم الرموز لا يهدى اللغة على الإشارة أو العكس عند وضع نظرية شاملة للدلائل، وهي النظرية التي يعتبرها جريماً بنية تقوم على اللغة الطبيعية، أي غير العلمية، أو على النظم الرمزية الحاملة للمفاهيم، بغية الوصول إلى معرفة علمية للأخطاء الدلالية. ولا تقوم تلك النظرية على الواقع كما هو، وإنما على المفاهيم التي يستخدمها الباحث في تناوله لذلك الواقع. ذلك أن «علم الإشارات لا يأخذ في اعتباره طبيعة المصطلحات محل الدراسة».

أما كريستيفا، فتتطرق من معرفة التاريخ السابق على علم الرموز، فتحتل الوحدات الدلالية من خال التفكير التقدي للمعنى، حتى تصل إلى حيث تتجمع بنور ما سوف يعطي المدلول في حالة وجود لغة.

علم الدلالة Semantique

١ - هو العلم الذي يدرس القوانيين المقلبة التي تحكم اللغة، فتتحكم في تحول المعنى، واختيار العبارات الجديدة، وميلاد وموت بعض التعبيرات». هذا هو التعريف التاريخي للفظ كما حمله لأول مرة م. بربال. وياعتبر أن هذا العلم يختص بتاريخ معنى الكلمات، يكون علم الدلالة على هنا النحو زمنياً تاريخياً.

٢ - ولكن، علم الدلالة هو أيضا دراسة راهنة لمعنى الكلمات أو الجمل. فبعض المختصين في علم الدلالة يعتقدون في ضرورة فهم معنى الوحدات المشفرة (أى الكلمات) أولاً، من أجل الوصول بعد هذا لمعنى الوحدات غير المشفرة أى الجمل. بينما يعتقد آخرون على العكس من هذا أن الوحدات الحقيقة التي يتم من خلالها التناطح هي الجمل، ويتعين الوصول للمعنى من خلالها مباشرة. ففي حين تطلق الفتنة الأولى من مبدأ أن المحتوى العام للجملة مشروط بمعنى الكلمات المكونة لها وكذلك بتركيبتها الت構وية، وبالتالي يكون هذا العلم هو علم دلالة الكلمات، تعتبر الفتنة الثانية أن المحتوى العام للجملة لا يعادل مطلقاً مجموع معانى الكلمات المكونة لها، (والدليل على هذا أن جملة «يعض القط الكلب وبعض الكلب فقط» تتضمن الكلمات نفسها ولكنها لا تدل على المعنى ذاته)، وإنما يتولد المعنى من ترتيب ورود الكلمات في الجملة، بحيث ينقطع المعنى على مستوى الكلمة فتشتكون دلالته الجملية.

وقد شهد هذا التصور الذي لا ينطوي على تعارض في حقيقة الأمر بقدر ما ينطوي على نوع من التكامل، تطرا في الآونة الأخيرة، ذكر أهم ما جاء به:

- **علم الدالة البنوية**: يقوم على افتراض وجود علاقة مماثلة بين مكونات نظامين مختلفين على صعيد اللغة (صعيد التعبير وصعيد المحتوى). «والبنية الدلالية هي تجسيد للعالم الدلالي من خلال وحدات دلالية صفرى أو sememe تعادل الخصائص المميزة للمسخوى التعبيري» (جرهام ١٩٦٦).

وهي تبين من خلال مزج عدد محدود من الوحدات الدلالية الصفرى لا محدودية الوحدات الدلالية الأوسع، بالإضافة إلى محتوى الكلمات. ويعتمد «تحليل الوحدات الدلالية الصفرى» (Analyse semique) على تفكيك المعنى إلى أقل وحدات للمحتوى كما يتم تفكيك الشكل لأنواع وحدات خاصة بالتعبير.

- وتعد نظرية كاتر وفوردور وسيلة للوصول لمعنى القول. وهي نظرية تدرج في إطار النحو التوليدى، وتأخذ على عاتقها مهمة توضيح القواعد العامة للتفسير الدلالي وتفترض وجود «قواعد نحوية» (نظرية كاتر وفوردور تطلق من النحو التوليدى غير الدلالي لشومسكي، وتتكلله) كما أنها تضع صوراً لقاموس «وكذلك «بعض قواعد الإسقاط».

أما القاموس، فيبين الفئات الت構وية والدلالية والتبابن الدلالي بين الوحدات البنوية الصفرى Morpheme في اللغة. بينما تضمن «قواعد الإسقاط» توافق البيانات الت構وية والدلالية، أي أنها تقييم مدى إمكان المزج الدلالي، آخنة في الاعتبار الفواعد التي وضعها القاموس بشأن توافق أو عدم توافق كل فرع من فروع محتوى الوحدات البنوية الصفرى مع البنية الت構وية التي يقع بداخليها.

- وتنتفق المدرسة الروسية مع المدرسة الأمريكية في معارضه تصور شومسكي بشأن بناء

قواعد نحوية توليدية على أساس دلالي، والافتراض الذي ينطلق منه كل من ميلكوك وزولوكوفسكي هو أن اللغة عبارة عن «آلية ترجمة المعنى في صورة نص»، والسؤال الذي يطرحه يتمثل في معرفة «كيفية التعبير عن معنى من المعاني من خلال لغة ما».

٣ . وبعد علم الدلالة التوليدى وعلم الدلالة التفسيري مجرد محلولات حل بعض المشكلات التي تحيطت عن غموض شومسكي التوليدى بشأن دور المكونات الدلالية . وفي ظل هذه النماذج، تنفصل التراكيب نحوية عن الدلالة . وتبدو البنية العميقة ذات طبيعة تركيبية نحوية غير أن التفسير الدلالي يظل مكاناً عند هذا المستوى.

الوحدة الدلالية الصغرى Seme

الوحدة الدلالية الصغرى، هي التي لا يمكن أن تتحقق خارج إطار الوحدة الدلالية التي تفرقها ، أي Sememe . وتستخدم هذه الوحدة الدلالية الصغرى في التحليل الدلالي . الذي يختص بالمحظى، أو بمحظ المحتوى طبقاً لتعبير جيلمسلاف . ويتم فصل تلك الوحدة من خلال مقارنة مدلول مجموعة ألفاظ، يجمع بينها قاسم دلالي مشترك، أي أنها تتبع لمجموعة معجمية مصفرة . ومن خلال هذا التحليل، تكون الحدة الدلالية الصغرى هي العنصر الذي يتم من خلاله التعبير بين دلالة لفظين من ألفاظ تلك المجموعة . فعلى سبيل المثال، يجتمع المرقان (B-P) على أنهما يصدران عن مقدمة الفم، ولكن هناك بعض الخصائص الأخرى التي تميز الواحد عن الآخر، مثل منطق / مهوس، أيضاً بين «مهور» و«فوس»، دلالة مشتركة تميّزهم عن كلمات أخرى في مجموعة ألفاظ مشابهة . ولكن يبقى بينهم بعض الفروق مثل ذكر / أنثى.

السمة الصوتية Pheme

وهي كلمة تستخدم أحياناً كمعادل غير لغة الصوتية (Phonique).

الوحدة الدلالية المجردة (المدلول) Sememe

استخدم جرياس وروبيه هذا اللفظ لبيان المحتوى الدلالي للوحدة الدلالية . فالمحظى الدلالي لكلمة «مقد» هو: للجلوس، له أرجل، بدون مساند... إلخ.

وتحتوي الوحدة الدلالية المجردة على وحدات دلالية صفرى دائمة، يسمى بها جرياس «نواة دلالية للجملة»، وكل ذلك على بذاته متغيرة يسمى بها «وحدات دلالية ساقية».

الوحدة اللغوية الصغرى Moneme

طبقاً لتعريف مارتينيه، يعد «المونيم» أصغر وحدة حاملة للمعنى في الجملة، ويمكن وبالتالي أن يختارها المتحدث ليتحقق المحتوى المطلوب . ونستطيع كذلك تعريف «المونيم» على أنه أصغر إشارة، فجملة «أنا ذاهب إلى المدينة» تتكون من أربع وحدات لغوية: «أنا» - ذاهب - إلى - المدينة . يوجد نوعان من الوحدات اللغوية الصغرى: فهناك وحدات جذرية Lexeme غير محدودة (مثل

كلمة حديقة)، ووحدات بنوية Morpheme محددة (مثل علامات التذكير أو الثنائي، حروف الجر.. إلخ). وقد يجتمع النوعان معاً في كلمة واحدة مثل: «ذهب» التي تتكون من -ت- أو المونيم الدال على الثنائي، وـ -ذهبـ الوحدة الجذرية التي تغتوى على المعنى.

الوحدة البنوية الصغرى Morpheme

طبقاً للمفهوم اللغوي الأمريكي، بعد المorfem هو الإشارة الصغرى، أو أصغر شكل لغوى حامل للدلالة. وهو يمايل تعريف مارتينيه للمعنى.

وقد تكون طبيعة المورفيم بنوية نحوية، إذا انتهى لمجموعة مفلقة، مثل علامات تصريف الأفعال. وقد يكون معجيناً إذا انتهى لمجموعة مفترحة، وكان حاملاً للمعنى، مثل كلمة «منزل». وهو أحياناً يعادل كلمة، كما في حالة «منزل»، أو يحتاج بالضرورة للارتباط بكلمة كي يتحقق المعنى مثل «است» في «استكير» و «استنكر».

الوحدة الصوتية الصغرى Phonème

أصغر وحدة صوتية، وهي غير حاملة لأى معنى، وإنما من خلال استزاجها بوحدات أخرى تبدأ في تكوين بعض الوال و التمييز فيما بينهم. مثال: الذي يميز بين *فـ* و *فـمـ* هو الوحدات الصوتية *ـفـ* و *ـمـ* بينما يشتراكان في الوحدة الصوتية *ـفـ*. ولكن لغة عدد محدود من الوحدات الصوتية (التي قد تتفق الحروف المدونة عدداً، ففي اللغة الفرنسية يوجد حوالي 37 وحدة صوتية بينما عدد المعرف الكتابية أقل).

الوحدة الجذرية Lexeme

وحدة معجمية، حاملة للمعنى، لها بعدها: شكل ومحتوى، وهي أصغر إشارة غير نحوية. مثال: منزلـ جميلـ. وتحمّل هذه الوحدات بأنها غير محدودة العدد، مقابل الوحدات البنوية المحدودة.

دلالة لفظية Semanteme

١- في مفهوم فاندرز، وعلى صعيد التعبير، تعادل الدلالة اللفظية وضع «الكلمة الكاملة»، أو الجزء المعجمي بالكلمة، أي حامل المعنى.

٢- وطبقاً لبالي، وعلى صعيد المعنى، فإن الدلالة اللفظية هي قيمة الجزء المعجمي بالكلمة، أو وحدة المعنى المقابلة لجزء الكلمة والوحدة الجذرية.

(ملاحظة: تخلى معظم اللغويين اليوم عن هذه التعرifications للدلالة اللفظية).

٣- أما بوتييه، فيقول إنه على صعيد المعنى، تعد الدلالة اللفظية هي مجموعة وحدات دلالية مجردة، مكونة فقط من وحدات دلالية نوعية صفرى. فاما الوحدات الدلالية المجردة، فهي مجموع الوحدات الدلالية الصغرى المكونة للوحدات الجذرية. وأما الوحدات الدلالية النوعية الصغرى، فهي الملامح الدلالية الصغرى التي تتيح لنا التمييز بين «كمثرى، مشمش، خوخ».

التناص Intertextualite

في بداية العشرينات، زاع مفهوم التناص مع باختين، وارتكر في ذلك الحين على التحليل اللغوي للخطاب، ثم عاد وانتشر مجدداً في فرنسا مع كريستينا. ويردنا هذا المفهوم الذي راج مع البنوية الفرنسية في الستينيات إلى إشكالية «التمددية الخطابية»، وتعددية الأصوات، طبقاً لمصطلحات تودوريف.

وقد كان تصور كريستينا لتلك النظرية في بدايتها تصوراً طليعياً. فقد اعتبرت النص مادة سيميائية متغيرة الشكل أقرب ما تكون لعملية إنتاجية ذات مستوى: مستوى ظاهر من ناحية، وبنية داخلية عميقة من ناحية أخرى. وتتمثل تلك الإنتاجية بمحاجزاً كفضاً تخترقه عبارات متعددة المعانى بحيث يصعب تحديد دلالتها بدقة. ومن هنا بدأت إشكالية تحديد تعريف لهذا المتن العالى في النص المترولد ذاتياً، حينما يمثل مجال تلتفى فيه وتنداخل مختلف النظم ذات الدلالة، كما قال كريستينا عام ١٩٦٨.

ولعل من الطبيعي أن يحتفظ كل نص بعلاقات تضمنية مع النص الداخلي، ولكن هنا الأمر أوقع روولان بارت في مأزق. ففي كتابه 8/2 الصادر عام ١٩٧٠، وضع اقتراضاً حدسياً مفاده أن «ما يحكم التداخل النصي هو لا محدودية تكراره»، أي أنه يمكن غير محدود لن تجدي معه بالضرورة أية محاولة لاكتشاف سبيل للخروج منه أو لفصله عن رفيا، لأنه يريد بلا نهاية لكل ما قرئ أو كتب من قبل. وهذا تصور قاصر للنarration، لأنه وإن تناول الإشكاليات الأكثر تعقيداً إلا أنه لا يوضحها، لا سيما من خلال منظور المعاوقة الگرنفالية» لياختين، والذي يرتكز على البديهية الحدسية للإشارة بما فيها من خطبة، أو علم. أغفل انتفactualة متعلقة «معنى النص».

ويجدر الإشارة من تاجية أخرى، إلى أن التداخل النصي يستمد وجوده من خلال قليله سواء على المستوى الظاهر أو على المستوى العميق الذي تتصاعد من داخله الأبنية حتى تظهر على السطح في صورة نص. ولن نستطيع دراسته والتحقق من المبادئ التي يقوم عليها إلا في ظل وجود نص منتهى.

وتفصل اليوم الدراسات الحديثة استخدام مفهوم التداخل النصي بهذا المعنى غير المحدد، من حيث أنه نصية توسيعية لا متناهية تتولد عنها علاقات عدة متشابكة، فمن فرط حرصهم على استجلاء الأثر الذي تخلفه قراءة مثل هذه النصوص، يلجمُ أغلب الباحثين من خلال معرفتهم بالنص، إلى دراسة التداخل النصي لتبيّن نقاط اتصاله بالنص الأصلي من عدمها وهم يأخذون بالضرورة في الاعتبار النظام النحوي والصرفي للنص التداخل. ومن هنا يتأكد أن الأساليب المنهجية المستخدمة هي أساليب عقلانية نظرية افتراضية غير بدائية تعتمد على معرفة ذاتية داخلية، وتطبق على مجال الخطاب الذي يتعذر التداخل النصي. ويرى ريفاتير أن تلك النظريات التي تفترض «وجود نصية ما تربط بين النصوص، يتحقق من خلالها التناص» تختلف بالضرورة التعرفيات التي استلهمت من أعمال بارتر. ومن ناحية أخرى، قام مفهوم النص الداخلي لدى جينيت عام ١٩٤٢ على فكرة التعلّم النصي في إطار بنائية مفتوحة.

وَشَمَّةً بَعْدَ آخَرَ فِي إِشكَالِيَّةِ التَّنَاطُصِ يَطْرُحُ مِنْ نَظَرِ سِيمِيَاٰنِي بَنَانِي لِأَيْزَارَ يَحْمِلُ بِذُورِ فَكِرِ سُوسِيرِ وجِيلِمِسِلَاتِ، يَقُولُ عَلَيْهِ «فَكَ الشَّفَرَاتِ بَيْنَ الرَّسُولِ وَالْمُتَلَقِّي» كَمَا قَالَ جِرِيَاسُ عَامَ ١٩٧٠، وَيَعْتَدِدُ عَلَى فَكِ شَفَرَاتِ النَّصِّ مِنْ خَلَالِ الْمُكَوَّنَاتِ التَّعْبِيرِيَّةِ وَالْأَسْلُوبِيَّةِ لِلتَّنَاطُصِ النَّصِّيِّ. وَيَتَمُّ هَذَا أَوْلَى اِنْطَلَاقًا مِنْ نَقْطَةِ الْلَّا دَلَالِيَّةِ، ثُمَّ تَبْدِأُ مَرْحَلَةً إِضْفَاءً، دَلَالَةً عَلَى الْقِيمِ الَّتِي يَفْتَرُضُ وَجُودُهَا فِي سِيَاقِ النَّصِّ، فَإِذَا نَظَرْنَا لِلنَّصِّ الْمُتَنَاطِلِ مِنَ النَّاحِيَةِ الْمُصْرِفيَّةِ مُثِلِّنَا فِي صُورَةِ سِيَاقِ نَصِّ مَجَازِي، أَوْ كَمَا يَقُولُ بِيكِ، فِي صُورَةِ عَنَاصِرِ غَيْرِ مَتَجَانِسَةِ لِبِسِ منْ حِبْثِ الْلُّغَةِ التَّعْبِيرِيَّةِ، إِنَّمَا سِيمِيَاٰنِي، مِنْ جِبْتِ ثَانِيَّةِ أَوْ تَعْدِيدِيَّةِ مَسْتَرِيَّاتِهَا دَاخِلِ النَّصِّ، أَيْ طَبِقًا لِلِّوْزِنَةِ الَّتِي تَقْوِيْمُ بَهَا عَلَى مَسْتَرِيَّاتِ ثَالِثِيَّةِ مُخْتَلِفَةِ حُسْبِ نَقْفَاتِ الْمُتَلَقِّيِّ، وَلِعَلِّهِ مِنَ الْمَفْدِيَّةِ درَاسَةُ دُورِ الْفَرَوْقِ الْقَافِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ لِلْإِلَاسَانِ فِي عَمَلِيَّةِ الْفَقْدَانِ الْمُعْرِفِيِّ، وَمَقَارِنَةِ الْمُرْفَقِ الْمُلْسِسِيِّ بِالْمَعْرِفَةِ الشَّائِعَةِ الْمُتَشَرِّكَةِ. وَنَسْتَطِيعُ إِذَنَ أَنْ نَبْيَنَ أَنْ ثَمَّةِ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الرَّسُولِ وَالْمُتَلَقِّيِّ، يَرْتَبِطُ بِالْمُضْرُورَةِ بِرَجُودِ سِيَاقِيَّاتِ مَعْرِفَيَّاتِ كُلِّهِ مَرْجِعِيَّتِهِ كَمَا يَقُولُ جِرِيَاسُ. سِيَاقِيَّاتِ التَّنَاطُصِ النَّصِّيِّ هُوَ خَاصُّ بِالرَّسُولِ، وَالْآخَرُ يَتَعَلَّقُ بِتَأْوِيلِ هَذَا التَّنَاطُصِ عَلَى عَاتِقِ الْمُتَلَقِّيِّ. وَمِنْ هَنَا تَنَصُّعُ لِنَا الْعَلَاقَةُ بَيْنَ مُخْتَلِفِ الْمُكَوَّنَاتِ التَّنَاطُصِيَّاتِ، تَصلُّ لِلْمُتَلَقِّيِّ مِنْ خَلَالِ إِشَارَاتِ مُتَعَدِّدَةِ الْمَعَانِيِّ وَالْمَسْتَرِيَّاتِ، وَتَسْتَعِيْلُ عَلَى الْمَسْتَوِيِّ الْعَمِيقِ فَتَتَولُّ عَنْهَا الْمَعَانِيِّ.

Asemanticicite

تَعْدِي الْجَملَةُ لَادَلَالِيَّةِ حِينَما تَفَقَّرُ لَأَيْ تَأْوِيلٍ دَلَالِيٍّ. وَلَأَنَّهَا مَرْتَبَةٌ بِالْوَصْفِ، فَنَسْتَطِيعُ أَنْ نَقُولَ إِنَّهُ كُلُّا انْفَضَ الْوَصْفُ عَنِ الْمَطَبِيَّاتِ الْمُسْتَدِدَةِ مِنَ السِّيَاقَاتِ الْلُّغَوِيَّةِ، كُلُّا زَادَتِ الْجَملَةُ لَادَلَالِيَّةَ.

وَالْتَّكَارِيَّةُ الدَّالِلَيَّةُ لِبعْضِ التَّرَاكِيبِ التَّعْبِيرِيَّةِ هِيَ الَّتِي تَحْقِيقُ لِلنَّصِّ دَرَجَةَ مِنَ الْمُقْبُولَيَّةِ وَتَسْهِيْلُ فِي تَرَابِطِهِ؛ فَالْمَصْوَصُ الْعَبِيشِيُّ - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - تَفَقَّدَ تَكَارِيَّةَ دَلَالِيَّاتِها.

التَّكَارِيَّةُ الدَّالِلَيَّةُ Isotopie

الْتَّكَارِيَّةُ الدَّالِلَيَّةُ هِيَ كُلُّ تَكَارِرٍ لِوَحْدَةِ لُغَوِيَّةٍ، سَوَاءَ كَانَتْ جَمْلَةً أَوْ أَقْلَى أَوْ أَكْثَرَ، وَتَتَحَقَّقُ مِنْ خَلَالِ مُخْتَلِفِ مَسْتَرِيَّاتِ النَّصِّ، فَمِنَ النَّاحِيَّةِ الصَّوْتِيَّةِ، تَلَحظُهَا فِي التَّجَانِسِ الصَّوْتِيِّ وَالْمُخَنَّاسِ وَالْقَافِيَّةِ. كَمَا يُمْلِيُ الإِسْهَابُ بِاِفْتِيهِ مِنْ تَكَارِرٍ لِلْمَعَانِيِّ جَانِبًا آخَرَ لِهَا. أَمَّا عَلَى الصَّعِيدِ الدَّالِلِيِّ فَتَنَمَّيُ فِي تَشَابِهِ تَعْرِيفَيْنِ لِشَيْءٍ، أَوْ فِي تَكَارِرٍ وَصْفِ ما، وَمِنْ هَنَا يَكِنْ إِجْرَاءً درَاسَةَ أَسْلُوبِيَّةَ عَلَى هَذِهِ الظَّاهِرَةِ. وَقَدْ تَسْتَعِمُ التَّكَارِيَّةُ لِلتَّأكِيدِ عَلَى أَحَدِ الْمَعَانِيِّ بِالْنَّصِّ، فَتَكُونُ لَهَا فِي هَذِهِ الْحَالَةِ عَلَةٌ تَعْبِيرِيَّةٌ غَائِيَّةٌ.

وَتَتَفَقَّدُ التَّكَارِيَّةُ وَمَا عَرَفَهُ عَنِ الْجَانِبِ الْطَّبِيعِيِّ لِلْلُّغَةِ. فَتَعْرِيفُ الشَّيْءِ، هُوَ إِعْطَاهُ، مَعَادِلُ دَلَالِيٍّ لَهُ، وَنَعْنَى تَعْتِيرُ التَّعْبِيرِ الْأَكْثَرِ طَوْلًا هُوَ التَّعْرِيفُ، أَمَّا الدَّالَالَةُ حَامِلَةُ الْمَعَنِيِّ فَهيَ مَجْرِدَ تَسْمِيَّةٍ. وَتَتَمُّ هَذِهِ التَّعَادِلِيَّةُ مِنْ خَلَالِ تَكَارِرِ كُلِّ الْمُكَوَّنَاتِ الدَّالِلَيَّةِ الَّتِي يَشَتَّمِلُ عَلَيْهَا الشَّيْءُ الْمَعْرُوفُ. وَيَا أَنَّ الْمَعْرُوفَ أَقْلَى طَوْلًا مِنَ التَّعْرِيفِ فَيُمْكِنُنَا أَنْ نَقُولَ إِنَّهُ نَظَامٌ دَلَالِيٌّ طَبِيعِيٌّ، غَيْرُ مَوْجُودٍ بِالْمُضْرُورَةِ فِي النَّصِّ كَمَا فِي حَالَةِ الْكَلَمَاتِ الْمُتَقَاطِعَةِ أَوِ النَّصَوْصِ الْأَسْطُرِيَّةِ عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، وَنَعْنَى تَعْتِيدُ فِي قِرَاءَتِهَا عَلَى تَبْيَانِ الْوَحدَاتِ الدَّالِلَيَّةِ الْمُجَرَّدةِ الَّتِي تَتَنَشَّرُ فِي أَرْجَاءِ النَّصِّ مِنْ خَلَالِ شِيكَةِ الْوَحدَاتِ التَّكَارِيَّةِ الدَّالِلَيَّةِ.

وَمَا يُسْرِىٰ عَلَى الْوَحْدَاتِ الدَّلَالِيَّةِ الْمُجْرَدَةِ يُسْرِىٰ أَيْضًا عَلَى الْوَحْدَاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَالْمَحْرُوفِ وَالْوَحْدَاتِ حَامِلَةِ الْمَعْنَى الَّتِي تُنْشَرُ مِكْوَنَاهَا الصَّوْتِيَّةُ أَوْ حِرْفُهَا فِي النَّصِّ، كَمَا أَنَّ الْمَحْرُوفَ المُنْتَشَرَةَ فِي النَّصِّ مُمْكِنٌ أَنْ تَكُونَ كُلْسَةً مِنْ كَلْمَاتِ الْعَنَانِ، أَوْ اسْمَ الْمُؤْلِفِ أَوْ الشَّخْصِ الَّذِي يَهْدِي إِلَيْهِ الْعَمَلِ.

وَمِنْ نَاحِيَّةٍ أُخْرَى هُنْكَارِيَّةِ الْمُحْتَوِيِّ، وَتَنَشَّكُلُ مِنْ خَلَالِ الإِسْهَابِ فِي اسْتِخْدَامِ الْأَنْفَاظِ ذَاتِ الطَّابِعِ الدَّلَالِيِّ فِي الْجِيلِ. كَمَا أَنْ هُنْكَارِيَّةِ الْمُحْتَوِيِّ، يُطْلَقُ عَلَيْهِ جَرِيعَاتُ اسْمِ «الْفَشَّاتِ الدَّلَالِيَّةِ»، وَلَا يُمْكِن دراستها إِلَّا مِنْ خَلَالِ تَحْلِيلِ النَّصِّ. فَكَلْمَةُ «غَسَّالَةٌ» - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - مُمْكِنٌ أَنْ تَعْطِيَ وَحدَاتِ دَلَالِيَّةً مُخْتَلِفةً، بَلْ مُتَقَابِلَةً إِذَا مَا رَدَتْ لِفَتْنَةِ كَانِينِ حَرِّ / جَمَادِ. وَسُوفَ تَبَيَّنُ التَّكْرَارِيَّةُ الدَّلَالِيَّةُ لِهَذِهِ الْكَلْمَةِ فِي النَّصِّ إِذَا قَلَّنَا «مَصَابَةَ بَوْعَكَةَ صَحِيَّةٍ» أَوْ «بَعْطَلٌ»، وَبِالْتَّالِي تَسْتَحِدُ أَيْدِيَّةَ دَلَالَةِ هَيِّنَةِ الْمَفْصُودَةِ.



الأجنبية

٢٠٣

السينما والسياسة

على أبو شادي، أحد نقاد السينما في مصر، على قلتهم، الذي مازال مخلصاً لهذا الفن: متابعاً وناقداً، ومشاركاً من أجل فن جميل . وهو مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية ، فضلاً عن أنه مسئول عام النشر في هيئة من أهم هيئات الثقافة جماهيرية وحضوراً هي: "الثقافة الجماهيرية". صدر له مطلع العام الحالي، كتاب الجديد "السينما والسياسة" عن دار شرقيات، يقع الكتاب في ١٩٢ صفحة، مع ملحق صور لأهم الأفلام التي ورد ذكرها في الكتاب، والكتاب، يحتوى على خمسة فصول كبيرة ثورة يوليو والسينماً (١٩٥٢ - ١٩٧٠)، السينما وثورة يوليو، السينما وحرب أكتوبر، السينما والسياسة، أفلام وزوابع . والكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات، والمقالات، حاولت رصد العلاقة المتواترة بين السينما والسياسة، تم نشر معظمها في مجلتي "فن" والكتاب العربي في الفترة من ١٩٩١ - ١٩٩٢، ومجلة "الكوناكي" وجريدة الحياة عامي ١٩٩٤ - ١٩٩٥، وبعضها لم ينشر من قبل، وهي في مجلتها لاتزال - رغم السنين - تعبر عن وجهة نظر الكاتب في السينما والسياسة معاً .

سينما.. قطاع عام

استمر القطاع العام (المؤسسة العامة للسينما) عشر سنوات، من ١٩٦٣ - ١٩٧٢، أنتج خلالها، فيلماً، استمر عرضها إلى سنة ١٩٨٠، فقد عرض أول فيلم من إنتاج هذا القطاع، عام ١٩٦٣ وهو "القاهرة في الليل" إخراج محمد سالم، وأخر فيلم عرض هو "جنون الشباب" إخراج خليل شوقي عام ١٩٨٠، وعدد الـ ١٥٥ فيلماً التي أنتجهما هذا القطاع، تردد - وبوضوح - على كل المزاعم والافتراضات التي أطلقها، ورددها، أعداء ثورة يوليو. ويقوم الكتاب، بإحصاء دقيق وموثق لهذه الأفلام، بالأسماء والأرقام والمخرجين، ليوضح الدور الرائد للقطاع العام، وحجم ما قدمه - رغم سنواته القليلة - للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن.

ذلك القطاع العام المفترى عليه قدم ٢٠ فيلماً، من بين ١٥٥ فيلماً أنتجهما، تفوق في مستواها تلك الأفلام التي قدمها القطاع الخاص ٢٩ فيلماً - في نفس الفترة - بينما ثمانية أفلام فقط، تستحق أن يطلق عليها أفلام، وبعد كلام من هذه الثلاثين فيلماً، عالمة من العلامات في تاريخ السينما المصرية، ويرى بعضها إلى مستوى "الكلاسيكيات" التي تزيّن تراث السينما المصرية ومنها: المؤيماء لشادي عبد السلام، الأرض والاختيار ليوسف شاهين ، والبوسطجي المستحبيل وشيء من الخوف لحسين كمال، والحرام لبركات، ومراتي مدير عام ، وأرض النفاق لقطين عبد الوهاب، والزوجة الثانية والقاهرة ٢٠ لصلاح أبو سيف.... إلخ.

الغريب أن أكثر المخرجين الذي استفادوا من فترة القطاع العام في السينما، أصبحوا، بعد توقفه، من أشد المهاجمين له، مثل المخرج حسام الدين مصطفى الذي أخرج... وحده.. ستة أفلام من أموال هذا القطاع مثل: الطريق - هارب من الأيام - السمان والخريف - جريمة في الحي الهانئ - الشيماء - الشحات، وهي من أهم أفلامه، هاجم القطاع العام، ومجمل إنجازات ثورة يوليو، حتى انتهى به الأمر إلى أن يقف على الضفة الأخرى من النهر، وصولاً... بارتة إسرائيل. قدم القطاع العام العديد من المخرجين، الذين مارسو الإخراج للمرة الأولى في ظله، بلغ عددهم: ٣٦ مخرجاً، منهم:

حسين كمال، نور الدمرداش، عبد الرحمن الخميسي، إبراهيم الصبحن، شادي عبد السلام، على عبد الخالق. كما ارتاد القطاع العام السينمائي مجالاً مهماً وحيوياً في تاريخ السينما العربية، وهو مجال الإنتاج المشترك ، لأفلام كبيرة قام بإخراجها مخرجون غير مصريين مثل: ابن كلويباته لفرناندو بالدى عام ٦٦، وابتسمة أبي الهول لروتشيو تيسارى، عام ٦٦، وقاهر الأطلنطس لـ الغونسو بريشيا عام ٦٦ وغيرها الكثير، حوالى فيلم كل عام. على أن فترة القطاع العام لم تكن كلها عسلاً ولبناً، فالبعض تعامل معها

باعتبارها أموالاً سهلة، فتصرف بفسفه وسفاهة، وأهدى المال العام ، والبعض الآخر تعامل معها باعتبارها مرحلة للتكميل وأكل العيش فقط، دون الاهتمام بالمستوى الفني، وقد كانت معايير الرقابة على المصرف يشوبها الكثير من التراخي.

ثم يمضى الكتاب في رصد العلاقة المتواترة بين السياسة والسينما، مثل معالجة السينما لأهم القضايا السياسية والاجتماعية التي أثيرت في مصر حتى عام ١٩٩٤، معالجة : انتفاضات ١٩٦٨ و ١٩٧٧ (معالجات خجولة لموضوع جريء) وأفلام المخابرات والجاسوسية، شعاعة سمعة مصر، وثلاثة وزراء يفتالون فيلعاً.

الكتاب : السينما والسياسة
المؤلف: على أبو شادي
الناشر: دار شرقيات
عدد الصفحات : ١٩٢ صفحة.

"إلى النهار الماضي"

مع افتتاح معرض القاهرة الدولي للكتاب .. أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان "إلى النهار الماضي" للشاعر رفعت سلام . يقدم الديوان نوعاً من السيرة الشعرية للخمسين عاماً الماضية، يمزج فيها الشخصي والعام، الذاتي والتاريخي، الأسطوري والواقعي، الحلم والعنف، لغة الفانتازيا بلقة الشارع اليومية، ضمن رؤية للعالم تداخل فيها الأزمنة والتواريخ والواقعات والأساطير والوجوه.

ويقول الناقد المعروف الدكتور صلاح فضل أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس أن الديوان يتميز بطابعه التجربى ولغته العالمية وقدرته على توظيف عديد من التقنيات التعبيرية والتصويرية المجددة في نسيج اللغة الشعرية الحديثة. كما أن تجربة هذا الديوان تدرج في إطار أعمال الشاعر وتتميز ببروز صوته الخاص وتنوع قدراته التعبيرية واتساع مجال تجربته ببنادها التجريبية والتصويرية.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل أن الديوان يعد إسهاماً جيداً في حركة الطليفة الشعرية المجددة وإثراء لإبداعاتها.

ويقول الناقد الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس .. إن ديوان "إلى النهار الماضي" يمثل امتداداً لشعرية الشاعر التي تغوص في أعماق الذات كاشفة عن وعيها ولا وعيها ، وتغوص في أعماق الواقع كاشفة عن زيفه ودمامته ، وتعمل على إدخال الطرفين بحيث تكون رؤية الذات

رؤيا للواقع، ورؤيا الواقع رؤيا للذات. وبما أن الذات متمردة على نفسها وعلى الواقع، فإن الخطاب - في مجده - متمرد في بناء لغته وفي إنتاج دلalte. وهذا التمرد اللغوي يتمثل في بناء الصيغة من منطق التداعي اللغوي قبل منطق التداعي المنطقي، وهو منطق يدخل النص في منطقة العتمة بكل جمالياتها المفارقة لجمالية الإضاءة التي استهلكت نفسها في مواجهة المتنقى، الذي يسعى إلى المواجهة والمعاناة مع العتمة، ويرفض الراحة المملاة مع الإضاءة. ويفسّف الدكتور محمد عبد المطلب ... إن هذا الخطاب يقدم جمالية "شعرية" ترتبط بهذا الشاعر ارتياطاً حميمًا وإن كان الملاحظ أن كثيراً من الأجيال التالية أصبحت تختذله في بنائه المباغي وتوجهاته الدلالية. ويرصد الدكتور عبد المطلب الآلات الإضافية لإنتاج إيقاعية بديلة عن إيقاع العروضي، من بينها الغواية (الحرافية) و(البناء المترافق) و(الأشكال البدعية).

وينتهي الناقد القدير - في تقديمه النقدي - إلى أن الديوان يمثل إضافة حقيقة للخطاب الشعري عموماً والحداثي على وجه الخصوص، والجدير بالذكر أن للدكتور محمد عبد المطلب كتاباً يتناول التجربة الشعرية للشاعر "رفعت سلام" بالتحليل النقدي، صدر العام الماضي تحت عنوان "هكذا تكلم النص".

ويعتبر الديوان الجديد هو الخامس في الإنجاز الشعري لرفعت سلام... بعد "وردة الفوضى الجميلة" وإشرافات رفعت سلام، وإنها تومن لي" وـ"هكذا قلت للهاوية". غير عدد من كتب الترجمة الشعرية لبوشكين وليرمونوف وماياكوفسكي وريتسوس وكفافي. وقد ترجمت مختارات من أشعار رفعت سلام إلى الانجليزية والفرنسية واليونانية والإيطالية والكرواتية.

تجلي الجميل

تجلي الجميل، كتاب للفيلسوف المعاصر، هانز جيورج جادامر، ومن تحرير: روبرت برنسكوش. قام بترجمته د. سعيد توفيق أستاذ الفلسفة وعلم الجمال بجامعة القاهرة، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة. يشتمل الكتاب على أهم مقالات جادامر في تفسير ظواهر الفن والجمال.

تكشف تلك المقالات ، عن أزمة وعيينا الجمالي-الاغترابي، الذي أصبح ينطر إلى الفن باعتباره شكلًا جماليًا منعزلًا، ومستقلًا عن سائر أشكال حيائنا الإنسانية، ولذلك يحاول المؤلف أن يعيد تأسيس وعيينا الجمالي ، وأن يكشف عن حقيقة الجميل في الفن، والتي لا يمكن فهمها ، بمعنى أن أشكال حيائنا الإنسانية، كالرمز ، واللعب والاحتفال، والمحاكاة والأسطورة، والخبرة الدينية

بطقوسها وشعائرها ، وهى الأشكال التى كان الفن يتجلى فيها، وينبع منها عند القدماء ، على نحو تلقائى، لأن الوعى الجمالى لم يكن يمثل حاجزاً يفصل ظواهر الفن والجمال كإيداعات للإنسان، عن واقع الإنسان، وعلمه المعاش وهو كتاب، جدير باهتمام المشتغلين بشئون الفن والأدب سواء على المستوى الإبداعى أو النقدى أو التنظيري.

ينقسم الكتاب إلى جزئين رئيسيين: الجزء الأول، وهو المقال الرئيسى فى الكتاب، بعنوان : تجلى الجميل ، والجزء الثانى، ويحتوى على عشرة مقالات، تعالج موضوعات فى غاية الأهمية فى مجالى: النقد الأدبي وعلم التأويل مثل "الطابع الاحتفالى للمسرح، والتاليف والتفسير ، الصورة والإيماء ، الصورة الصامتة، الفن والمحاكاة، ومساهمات الشعر فى البحث عن الحقيقة، ولعب الفن، الفلسفة والشعر ، الخبرة الجمالية والخبرة الدينية، بالإضافة إلى ملحق عن الحدس والعيانية.

وعلى الرغم من أن المقالات الواردة فى الكتاب - كما يصرح المحرر - فى متناول فهم القارئ العام، إلا أنها تثير ، في الوقت نفسه، قضايا تدخل فى صميم اهتمام المتخصصين، على اختلاف صنوفهم، سواء فى مجال علم الجمال، وفلسفه الفن فى عمومها، أو فى مجال النقد والدراسات الأدبية الخاصة بالشعر والمسرح، أو - حتى - فى مجال تاريخ الفن. والمحرر يقصد بالقارئ هنا، القارئ الغربى وهو قارئ يحيا فى مناخ ثقافى ، وورث إطاراً مرجعياً من الثقافة، يغایر المناخ والإطار الثقافي للقارئ العربى، وهو مناخ يجعل فهم هذه المقالات أيسراً بالنسبة له من فهم، القارئ العربى لها. لذلك قدم المترجم د. سعيد توفيق ، لكتاب بمقالة طويلة تحت عنوان "الهرمنوطيقية والفن من جادامر" حاول فيها تأصيل المفاهيم الأساسية فى فلسفة جادامر، الهرمنوطيقية التى تقوم على رويتها للفن، والتى تتوارى أحياناً خلف أطروحتاته، وهو جهد من المترجم - استغرقت الترجمة والشروع عليها خمس سنوات - يكفل للقارئ فهماً أكثر عمقاً لهذه الأطروحات، ولم تكن هذه المقالة / المقدمة تكراراً أو إضافة هامشية لمقيدة المحرر، بل الكتاب نفسه، بل مكملة لهما ، ويعينه على ما أهمله أو مرا عليه مروراً سريعاً، أو عابراً. بالإضافة إلى الشروع والمواشم العديدة التي أضافها المترجم على نصوص "جادامر" ، وحتى على مقدمة المحرر نفسه.

الجدير بالذكر، أن للمترجم د. سعيد توفيق العديد من الكتب الأخرى منها: تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامى و ميتافيزيقا الفن عن شوبنهاور، والخبرة الجمالية: دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية، وجدل حول علم الجمال.

بالإضافة إلى عشرات المقالات (بالعربى والإنجليزية) المنشورة فى المجالات الثقافية المتخصصة على أمتداد الوطن العربى.

الكتاب: تجلی الجميل
المؤلف : هائز جيورج جادامر
المحرر : دوبرت برنسوكوںی
المترجم : د. سعید توفیق
الناشر : المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة

سیرة النبي "محمد"

كائن أرمسترونج، الراهبة التي كانت ، والباحثة في تاريخ الأديان الآن، بريطانية الأصل: صدر لها في القاهرة، كتاب مهم عن "النبي محمد". ترجمة إلى العربية . فاطمة نصر، ود. محمد عناشي.

يحتوى الكتاب على عشرة فصول، تعتمد المؤلفة فيها على الكتب الإسلامية مثل كتب السير والترجمات التي أرخت لحياة الرسول في محاولة لإعادة قراءتها وفهمها لإنصاف النبي الإسلام، والإسلام مما يزعمه الغرب عنها. تحاول المؤلفة في الفصل الأول رصد العلاقة بين الإسلام والغرب، وهي علاقة متوترة في مجملها، فما زال الإسلام يحتفظ بصورته السلبية لدى الغرب، وإن توارى العداء في بعض الفترات إلا أنه يعاود الظهور، في فترات أخرى، وزاد هذا العداء في العقود الأخيرة، حتى أن بعض المفكرين الغربيين يرون العدو الأول بعد انهيار الخط الشيعي. فالعداء القديم للإسلام ما زال مزدهراً على جانبي الأطلسي، تقول المؤلفة: "ولم يعد يمعن الناس أى وازع عن مهاجمة ذلك الدين، حتى ولو كانوا لا يعرفون عنه إلا أقل القليل".

الكتاب في مجمله يحاول تتبع تاريخ ذلك العداء: ففي أسبانيا سنة ٨٥٠ خرج راهب يدعى "بيروفكتوس" إلى السوق في قرطبة، عاصمة دولة الأندلس المسلمة، فطلب منه البعض أن يفاضل بين النبي عيسى والنبي محمد، التزم الراهب العذر في أول الأمر، ذلك أن القانون السادس وقتها يقضى بإعدام من يسب النبي محمد، ولم يلبث الراهب أن نسى نفسه، فانتطلق يصب الشتائم لحمد، فزعم أن النبي الإسلام دجال، ومولع بالجنس، وأنه المسيح الدجال نفسه. وسرعان ما ألقى به في السجن، على أن الراهب بعد أن خرج من السجن ، عاد إلى سب الرسول، فطبق عليه حكم الإعدام - وهذا اعتبره بعض المسيحيين. بعد أن مزقوا أوصاله - قتيلاً.

كان هذا الحادث - كما تؤكد المؤلفة - فعلاً شاداً فالعلاقة بين المسلمين

وال المسيحيين كان طابعها العام التسامح والمعايشة، وأن المسلمين لم يتغروا من الاستعمال لما تقوله الأديان الأخرى، بل أن بعض مناطق من الامبراطورية الإسلامية كانت تتسم بوجود تقاليد راسخة من التشكيك والتفكير الحر. ولم يقتصر سعي الكاتبة على محاولة التأصيل والفهم، فقد كرست جهودها في سبيل النضال عن طريق الكلمة لمقاومة الشر السائد، والجزء الأكبر من هذا الشر الآن، ممارسات الغرب المهيمن ضد الشعوب والأقواد، وما ينجم عن ذلك من معاناة وفرقة، وانكسار .. تتعدد أرسانترونح تصحيح المفاهيم ودحض الأساطير بهدف نشر ما تعتقد أنه رسالة الأديان السماوية أي: القبول والحبة والوفاق.

الكتاب، موجه في الأساس إلى المتلقى الغربي ، من خلال الخطاب الذي يمكن أن يستوعبه، ويستجيب له، ذلك المتلقى المحمل بموروثات وتصورات معادية للإسلام ولشخصية رسوله . وما أحوجنا في تلك الأيام التي تجتاحتها الأصولية بشتى أنواعها وفي مناطق كثيرة من العالم، مثل هذا الكتاب الذي يحاول التقرير بين الأديان، ووجهات النظر، من خلال تركيزه على هدف الديانات الواحدة، وهو الحرية والكرامة والاستقلال للشعوب والأقواد . للمؤلفة كتب أخرى مهمة منها: الحروب الصليبية وأثرها على العالم العربي، وأشعار في العشق الإلهي، والقدس ، والأخير سيصدر قريبا من نفس السلسة.

الكتاب : سيرة النبي "محمد"

المؤلف : كارين ارمسترونج

المترجمان : د. فاطمة نصر ود. محمد عتاني

الناشر : كتاب "سطور"

عدد الصفحات : ٤١٤ صفحه.



.. الاستقلال من دون استقرار

صلاح عيسى

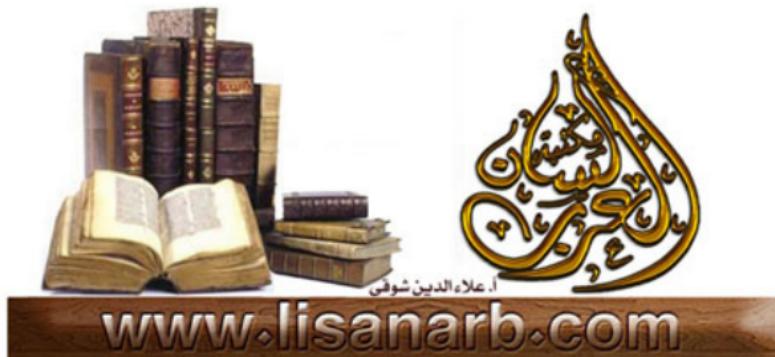
لا يوجد بين هيئات وزارة الثقافة، هيئة تتطلب أحوالها استقرار أو ضعافتها، مثل الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية. بعد أن عانت من الإهمال طوال ما يقرب من عشرين عاماً، أدرجت خلالها في "هيئة الكتاب"، كما تعرضت قبلها للتخریب، شأنها شأن كل الرافق الثقافي، طوال عهد "السداد" الذي كان يعتبر الثقافة رزالة، وينظر إلى المثقفين باعتبارهم فريق من الرذلاء لا يكتنون إلا سخافات وشتائم.

وبعد إلتحاق طويل من المثقفين، استقلت "دار الكتب" عن هيئة الكتاب. منذ عام ١٩٩٤، لكنها لم تستقر منذ ذلك الحين، فخلال تلك السنوات الأربع تقلب عليها ثلاثة رؤساء، كان آخرهم هو الدكتور ناصر الانصارى، الذي تولى أمرها منذ فترة قصيرة، ويرجع ألا ينادرها - كذلك - بعد فترة قصيرة! لأن الشكوى لأهل البصيرة عيب، فإن ميررات الاهتمام بدار الكتب، وضرورات الاستقرار في قيادتها لا تحتاج إلا لنظرتين عابرتين: واحدة على التاريخ الذي يقول إن دار الكتب المصرية هي أقدم وأعرق دور الكتب في الوطن العربي، وأنها تحتوى على كنوز نادرة من المخطوطات والدوريات والمخطوطات، وكانت إلى ما قبل ٢٥ عاماً، أكبر خزانات الكتب العربية في العالم.

والنظرة الثانية على الحاضر الذي تختلف فيه الدار عن كل دور الكتب العربية، بل وعن مكتبات مصرية حديثة مثل مكتبة القاهرة وـ"مكتبة مبارك".

فاختفت من فوق رفوفها الكتب والمخطوطات والدوريات النادرة بالسرقة، أو بالاهمال، أو بسوء التصنيف وتخلط الفهارس، واختفت الكتب والدوريات الحديثة، بسبب اهمال التزويد، وتحطم المقاعد في قاعات القراءة دون إصلاح، واحتقرت مصابيح الأضاءة، دون استبدال. وفي خلال سنوات الاستقلال الأربع، وفي ظل إدارة "محمد حجازى" وـ"جابر عصفور" لدار الكتب، بدأ الإصلاح بالفعل، ولكن بوتيرة بطيئة، لا تتناسب مع حجم الخراب الذى تعرضت له.

وبسبب نقص الإمكانيات المالية، وعدم الاستقرار لم توضع حتى الآن خطة واضحة للإصلاح لم تدبر مصادرها المالية وهى مشكلة تتطلب المواجهة قبل أن يتسع الخرق على الواقع، ويستabil وقف الخراب الزاحف، ففى دور الكتب - كما فى الدول - لا فائدة من الاستقلال من دون استقرار..!



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

